فانسان جوف

الأدب عند رولان بارت

ترجمة

عبد الرحمن بو علي



الأدب عند رولان بارت

❖ الكتاب: الأدب عند رولان بارت
❖ تأليف: فانسان جوف
❖ ترجمة: د. عبد الرحمن بوعلي
❖ الطبعة الأولى: 2004

يتضمن هذا الكتاب الترجمة العربية الكاملة لكتاب:

La Littérature Selon Barthes

By: Vincent Jouve

ISBN: 978 – 9933 – 477 – 45 -5

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار



دار الحوار للنشر والتوزيع www.daralhiwar.com
سورية- اللاذقية - ص. ب 1018
هاتف وفاكس: 33 422 41 963+
البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

فانسان جوف

الأدب عند رولان بارت

ترجمة وتقديم:

د. عبد الرحمن بوعلي

دار الحوار

"عندما نكتب نضع البذور...

نحن نفترض أننا نضع نوعاً من البذور،

ونفترض بالتالي أننا نضع أنفسنا من

جديد ضمن التواصل العام للبذور...".

رولان بارت

توطئة

عندما كان رولان بارت يغادر الكوليج دو فرانس يوم 25 فبراير 1980 صدمته شاحنة، وقد مات بعد ذلك بشهر، أي في 26 مارس. وبموت هذا الرجل ذي الوجوه المتعددة، هذا الرجل الناقد والسيميولوجي والمنظر والباحث، انطفأت إحدى الصور الأكثر مدعاة للنزاع في الجدل الأدبي الذي دار في العقدين الأخيرين (من القرن العشرين). وإذن فقد فحصت كتاباته التي ظلت دائماً تحتل صدارة الجدل الأدبي بدقة وبشكل كافٍ في حياته، ولذلك يصبح من المشروع أن نتساءل عن مناسبة تخصيصه بدراسة جديدة، ولماذا نفكر بعد خمس سنوات من موت بارت في صورة الأدب التي تنقلها لنا أعماله؟ وما الذي لم يقل ويمكننا قوله حول ذلك؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين

توجد في المحاولة التي توجه الدراسة الحالية، وقد أردنا أن نرد على نوعين من المواقف انتشرا بسرعة حول شخصية أو أعمال بارت وهما: الحديث عن رولان بارت بتقليد رولان بارت، والنظر إلى هذا الأخير باعتباره مجرد وجه خفيف لمتأنق مهذب ينتقل بمرح من تقليعة إلى أخرى.

أما الموقف الأول فيوجد في مجموع الأعداد الخاصة التي أفردتها المجلات لبارت بعد موته. ففي العدد 36 من تواصلات communications يسترجع إيليزو فيرون التيمة البارتية للنص الفاقد لأصله désoriginé، للنص الذي ينحل فيه كل صوت بياني، لكي يقول في الأخير إنه لا يمكن أن نقول أي شيء عن بارت: "فلا أحد يسيطر على استرجاع النصوص من وقت لآخر. إن بعضاً من المعرفة الذي ينتج بين هذا النص ونصوص رولان بارت هو إذن بعيد الاحتمال، ولكن.. من يعرف؟[1] وهذا النوع من الإجراء نفسه، نجده في نشرة أخرى قريبة العهد، وهي العدد 15 من مجلة نصوصية Textuel الذي ظهر في عام 1984، ويمكن أن نتوقف فقط عند مقالة م. لوكا M. Lougaa ذات العنوان المثير "البارتيمية" 'Le Barthéme'، ومقالة ج. ج. روبين J.J. Roubine ذات العنوان الدال "Glu, le corps et Banraku". إن هذين النصين المكتوبين بالأسلوب البارتي الخالص جداً، يظهران بغرابة على شكل متوالية غير مترابطة من الشذرات، وكأن المحاكاة هي

---

[1] E. Véron, Communications, 36, 1982, p. 73.

الموقف الذي يناسب جداً المسافة النقدية، ويمكن أن نتساءل ما إذا كان عمل بارت لا يستحق شيئاً أفضل من هذه الدائرة المختزلة التي يراد سجنه فيها.

أما الموقف الثاني الأكثر ضرراً من الأول من دون شك فهو الموقف الذي يبدو منتصراً في هذه الأيام، والذي من الممكن أن يقدم صورة بارت المستقبلية، ونحن نحيل هنا على مؤلَّفين لهما الامتياز لكونهما حديثي عهد، ولكونهما نتيجة لذلك موحيين بالحكم الراهن الذي نقدمه عن بارت، وهما: "الكتابة ذاتها بخصوص بارت" لسوزان سونتاك، "ونقد النقد" لتزفيطان تودوروف.

إن النص الأول الذي ترجم إلى الفرنسية سنة 1982 لا يريد أن يبقي من عمل بارت إلا جانبه الممتع والخفيف، بل والتافه أيضاً، وبذلك فهو يضعه في إطار التيار الهامشي في الثقافة الغربية الذي هو تيار التأنق. وانطلاقاً من ذلك تصبح مظاهر الأناقة والمجانية والسطحية هي المظاهر الأساسية في الخطاب البارتي: "إن معظم أحكام ومراكز اهتمام بارت تعود لتؤكد معايير تذوق الجمال"[2] هذا ما يمكن قراءته. أو يمكن أن نقرأ أيضاً: "إن بارت لا يتوقف عن إقامة الحجة ضد العمق"[3]، أو: "إن حرية الكاتب كما وصفها هي في جزء منها هروب"[4]. ومع مؤلف تزفيطان تودوروف الصادر في نوفمبر 1984 لا يظهر لنا

---

[2] S. Sontag, L'écriture meme: ã propos de Barthes, Christian Bourgeois, 1982, p. 47.

[3] Ibid, p. 48.

[4] Ibid, p. 55.

بارت أبداً بمظهر مختلف عن هذا، وهنا أيضاً، وإن لم يتم النظر إلى تحولات الناقد باعتبارها طيشاً، فإنها هي التي تأخذ بالاهتمام قبل كل شيء: فإذا كان بالإمكان داخل كل نص أن نأخذ جمله كتعبير عن فكره، فإن مجموع النصوص تشير إلى أنه لا يجسد شيئاً، إذ نلاحظ أن بارت يغير دائماً موقفه، فهو يحتاج إلى صياغة فكرة ما لكي يهملها"[5].

إذن لِمَ هذا العجز أو هذا الرفض لمعالجة عمل بارت كموضوع كامل يحتاج إلى تحليل في العمق؟ ثمة سببان أساسيان يفسران في نظرنا هذه الظاهرة، الأول: هو أن بارت ليس ناقداً مثل النقاد الآخرين. إن كتابته كما نقول دائماً هي كتابة كاتب أكثر منها كتابة منظّر فإذن ليس من السهل أن نسأل حول أفكاره رجلاً يريد عمله أن يكون شهوانياً وشبقاً. والسبب الثاني: هو أن بارت لم يمت إلا قبل مدة قصيرة، وأهم الكتابات التي خُصصت له ظهرت في حياته. وهكذا، فالعلاقة العاطفية الحاضرة في مختلف التعليقات التي عنت نصوصه تجعل من كل مسافة نقدية مجرد وهم، وبالتالي فإن تحليل عمله — المتطور من دون شك — يظل متأثراً بتطور فكره بالخصوص.

واليوم يبدو لنا أن الشروط قد اجتمعت لتكوين نظرة دقيقة أكثر للأشياء. فبعد غياب بارت أصبح عمله، شاء ذلك أم لم يشأ، كلاً منتهياً ومبنياً. لذلك سنختار أن ندرس النصوص البارتية من وجهة نظر تركيبية، لنحاول أن نبين كيف أن

---

[5] T. todorov, Critique de la critique, Paris, “poétique” 1984, p. 76.

التصور الأدبي الذي دافعت عنه هـذه النصوص، يتأسس وعبر ثبـات الـنقط الأساسية، علـى فكـر نظـري غـني ومتناسـق. إن نصوص بارت تحمل بالفعل، وكما سنرى ذلك، نظرية حقيقيـة، تسـتحق الاعتبـار في حـد ذاتهـا، نظـراً لقيمتهـا، وبعيـداً عـن شخصية أو سيرة صاحبها.

تنبيه

خلال هذه الدراسة سنحلل الأدب باعتباره مفهوماً عاماً من دون تمييز بين مختلف الأجناس التي تشكل الحقل الأدبي. وباستنادنا على المسلمة النظرية المعاصرة المتعلقة بوحدة الخطاب الجمالي، فإن لفظة "أدبي" "littéraire" ستكون مرادفة للفظة "شعري" "poétique" (مع العلم أن "درجة الصفر في الكتابة" هو بالفعل مؤلف بارت الوحيد الذي تم فيه الاعتراف بخصوصية الشعر).

سوف يتم استبعاد تحليل المسرح باعتباره كذلك من الدراسة، لأن المسرح إذا كان بالفعل جزءاً من الحقل الأدبي باعتباره بعده اللغوي، فإنه يتجاوز هذا الحقل في مظاهره الاستعراضية. إن التفكير البارتي حول المسرح هو إذن على هامش أفكاره العامة حول الأدب، ويحتاج إلى دراسة مستقلة. وهكذا فلن نشير إلى الفن الدرامي إلا هامشياً، حين يكون مشاركاً فقط في المصير العام للأدب.

وبالنسبة للمصطلح، فسوف نتحدث عن "العمل الأدبي" l'oeuvre في الحالة التي لا يكون مفهوم "النص" "Texte" موضحاً فيها.

وفي مرحلة تالية سنستعمل من دون تمييز مختلف المفاهيم مستعينين بهذا التأكيد المأخوذ من "الدرس" "Lecon" "بالإمكان أن نقول على السواء: الأدب، والكتابة، أو النص".

ثبت برموز مؤلفات رولان بارت

سنضيف إلى أعمال بارت مقالاً أساسياً نشر أصلاً بالعدد 8 من مجلة "تواصلات" "communication" ونُشر ثانية بعد ذلك ضمن المؤلف الجماعي "شاعرية السرد" "Poétique du récit"، وهو: "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد".

(م.ت.ب.س – المدخل إلى التحليل البنيوي للسرد:)

Seuil- collection A.S.R- Introducion ā l'analyse structurale des récits- Ed "Point", 1977.

ح.ل – حفيف اللغة:

B.L- Le bruissement de la langue- Ed. Du seuil, 1984.

ن. ح – النقد والحقيقة:

C.V- Critiqu et vérité- Ed. Du seuil, coll. "Tel Quel", 1966.

د. ص.ك: درجة الصفر في الكتابة:

D.Z.E- Le Degré zero de l'écriture- Ed. Du seuil 1981.

أ. ن – أبحاث نقدية:

E.C- Essais critiques- Ed. Du seuil- 1981

إ.ع – إمبراطورية العلامات:

E.S- L'empire du signe- Ed. Skina- 1970

ش. خ.ع – شذرات من خطاب عاشق:

F.D.A- Fragements d'un discoues amoureux- Ed. Du seuil 1981.

ح.ص — حبة الصوت:

G.V- Le grain de la voix- Ed. Du seuil- 1981.

د– الدرس:

L- Leçon- Ed. Du seuil- 1978.

م. ميشيليه بقلمه:

M- Michelet par lui- meme- Ed. Du seuil 1954.

أ — أساطير:

My- Mythologies- Ed. Du seuil 1970.

أ.ن.ج– أبحاث نقدية جديدة:

N.E.C- Nouveaux essays critiques- in "le degree zero de l'écriture"

و. م – الواضح والمنفرج:

O.O- L'obvie et l'obtus- Ed. Du seuil 1982.

ل. ن — لذة النص:

P.T- Le plaisir du texte- Ed. Du seuil 1973.

ر.ب.ب – رولان بارت بقلمه:

R.B- Roland Barthes par Roland Barthes- Ed. Du seuil 1975.

س.ك – سولرس كاتبا:

S.E- Sollers Ecrivain- Ed. Du seuil 1979.

س.ف.ل – ساد، فوريي، لويولا:

S.F.L- Sade, Fourier, Loyola- Ed. Du seuil 1980.

ح.ر – حول راسين:

S.R- Sur Racine- Ed. Du seuil 1979.

س.ز – س/ز:

S.Z- S/Z- Ed. Du seuil 1976.

ملاحظة :

لا توجد في هذا الثبت إلا رموز مؤلفات بارت المشار إليها ، ومن ناحية أخرى لا يتعجب القارئ إذا غابت عن الثبت مؤلفات "نسق الموضة" و"عناصر السيميولوجيا" و"الغرفة المضاءة" التي لم نقتطف منها أي مقطع في الدراسة الحالية[6]

[6] اختار مؤلف هذا الكتاب أن يكتفي بوضع الرموز الأولى في إحالاته على مؤلفات رولان بارط داخل متن الدراسة، ولذلك وجب التنبيه (المترجم).

تقديم الأشكال:

سوسيولوجيا أم أنطروبولوجيا؟

مصطلحات النقاش:

إن السؤال الذي يُطرح كشرط أولي أمام كل نظر نقدي، وأمام كل تحليل لمضمون الأدب يتعلق بتعريف هذا الأخير. وبالطبع فلا وجود لأي تفكير لا يفترض معرفة موضوعه. والحال أن هناك طريقتين لتعريف الأدب: باعتباره جوهراً، وباعتباره قيمة. لذلك فالمشكلة يمكن أن تطرح كما يلي: هل يوجد كائن عبر – تاريخي ولا زمني للأدب، أم ينبغي على العكس من ذلك قبول القول بتغير الخاصية الأدبية بتغير العصور؟ بعبارات أخرى: بأي نوع من الخطاب يتعلق الإنجاز الأدبي: بالأنطروبولوجيا أم بالسوسيولوجيا؟ وهذا يعني ما إذا كان الأدب يشكل إنجازاً إنسانياً معرفياً وذا خصوصيات لها أصل تاريخي، أو هو مرتبط دائماً بسياق ثقافي باعتباره مجرد معطى سوسيولوجي. والاختيار هنا هو بين التسليم بالاستقلال الذاتي للأدب والتسليم بالتبعية.

وكما نرى فإن تعريف الأدب مسعى باهظ النتائج، و لم يخطئ بارت في ذلك ، فقد حاول بقدر كبير وطوال عمره أن يبلور المشكل في مفاهيمه الحقيقية، من دون أن يجزئه بشكل تعسفي. "إن السؤال القائم كما كان يقول هو نفسه في سنة 1964 بمناسبة لقاء حول علاقات السيميولوجيا بالسينما هو: ما إذا كان بالإمكان تحقيق أنطربولوجيا للتخيل. فإذا ما توصلنا إلى أن نجد في شريط سينمائي وفي حركات قديمة نفس البنيات فإننا سنحصل على المستوى الأنطروبولوجي إلى درجة كبيرة من الاحتمال، وإلا فإننا سنحيل كل شيء على السوسيولوجيا" (ح. ص:40). ولم يجد بارت حلاً لهذا المشكل، وإنما تردد إلى الحد الأقصى في التوصل إلى الكيفية التي يواجه بها العمل الأدبي. غير أن هذا التردد لم يكن بالتردد المجاني، ومنه بالضبط ينبع الغنى النظري للفكر البارتي.

في كتاباته الأولى اختار بارت الانحياز إلى الوجود التاريخي للأدب، واستبعد من كتابه "أساطير" أسطورة اللازمنية التي تبعد عن كل مرجعية إلى الثقافة الأدبية (فن واحد لكل الأزمنة)" (م: 145)، وكما يوضح ذلك وبشكل راق كتابه "درجة الصفر في الكتابة" حيث أنّ الحقل الأدبي يرجع إلى حتمية ثقافية ضيقة، فعلامات الأدب من جهة، وصيغ تقبل العمل الأدبي من جهة أخرى، كلها لها ارتباط مباشر بالتاريخ، والكاتب ليس له أي اختيار، فهو مجبر على إعطاء معنى للفن بطريقته في الكتابة. والشكل الأدبي الذي ينبغي أن يطاوع ذوق الجمهور مطبع بالطابع

الاجتماعي دائماً. وبهذا المعنى فإن الأدب لا وجود له إلا خارج العلاقة التي تربط الكاتب بالمجتمع. ولأن هذه العلاقة تتطور فإن اللغة الأدبية تتطور. وبهذا الشكل حاول بارت أن يصوغ مفهوم الكتابة: "إن الكتابة وهي تأخذ موقعها في قلب الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا معها هي إذن وبدرجة أساسية مغزى الشكل. إنها اختيار للجو الاجتماعي الذي في حضنه يقرر الكاتب أن يضع طبيعة لغته" (د.ص.ك: 15).

غير أن تاريخية الموضوع — الأدب هي بدورها تاريخية للقارئ. فالعمل الأدبي ليس ثقافياً بشكله فقط، ولكن بفضل الأثر الذي يحدثه في المتقبل أيضاً. وهذه الملاحظة تنطبق بالفعل على كل أثر فني. وهكذا فقد كتب بارت وهو بصدد "الرؤوس الموضوعة" للرسام أرشيمبولدو أنها وهي داخل ثقافتنا الخاصة تثير المعنى العاطفي الذي يجب أن ندعوه وبكلمة دقيقة المعنى الإثاري phathétique، ذلك لأننا لا يمكن أن نرى بعض هذه الرؤوس "الشريرة والحيوانية" من دون أن نحيل، سواء أكان بواسطة الحركة الجسدية أم بواسطة حركة الكلام، على مجتمع بكامله (و.م: 136). إن التوعك والهلع أو الضحك هي حالات ثقافية بشكل أساسي، ومن هنا فالشعور بالهوية الفنية يمكنه أن يتطور مع التاريخ.

ويقودنا منطق هذه الفكرة — ذات الطبيعة السوسيولوجية — تجاه خاتمة كتاب "حول راسين": "إن الوجود الأدبي وهو يوضع داخل التاريخ لايصبح وجوداً" (ح.ر: 145 – 146). وينبع هذا الرأي الذي دافع عنه بارت إلى حدود سنوات 1960 من التأثير

الذي كان لسارتر وبريشت عليه، فما أخذه عن هذين الكاتبين ليس فقط فكرة الحقيقة الأيديولوجية للعمل الأدبي، وإنما أيضاً وبالخصوص الادعاء بانغماس الأدبي في التاريخ. إذن أفلا يمكن للعملَ الأدبي باعتباره ظاهرة اجتماعية التأثير على أسس المجتمع؟

لقد قرأ بارت سارتر، وعرف أن الكاتب يوجد دائماً، سواء أراد ذلك أم لم يرد "داخل الدوامة"، فلا يستطيع أن يكتب من دون أن يشارك في العالم الذي يعيش فيه، وإذا كان سارتر، والحالة هذه، يثير أخلاقية الرسالة[7] فإن أخلاقية الشكل هي التي تهم بارت، وبالنسبة لهذا الأخير فإن الأدب ليس تواصلاً وإنما لغة، والكاتب في استعماله للغة، وبالطريقة التي يستعملها بها، يجد نفسه متورطاً باعتباره كذلك. إن الأدب هو بالدرجة الأولى فاعلية وجدناها في "درجة الصفر في الكتابة"، وستبقى حاضرة إلى حدود الكتابات الأخيرة لهذا الناقد والباحث.

لم يكن بارت إذن قريباً من سارتر من دون أية تحفظات، ولم يكن ليشير إليه. غير أن علاقة بارت بريشت كانت من نوع آخر، ففي الوقت الذي كان فيه بارت يكتب "درجة الصفر" كان يقرأ "كتابات حول المسرح". وما أثار اهتمام بارت في كل تقريظ بريشت للمسرح الملحمي هو العلاقة التي وضعها هذا الأخير بين تحولات المجتمع والتطور الفني. ففي القرن العشرين، أصبح وجود المسرح الأرسطي مستحيلاً كما يقول بريشت، فالمتفرج لم يعد يلبس هوية

---

[7] Cf. J.P. Sartre, Qu'est- ce- que la literature?, Gallimard, Paris, 1948.

الشخصية، بل أصبح على العكس من ذلك يميل إلى تمييز نفسه عن الآلية المشهدية، ولم يعد يهمه الوهم، بل النظرة النقدية. والمجتمع المستلب أصبح له مسرحه الناقد. فالفن لم يعد له أي معنى إلا داخل عصره. هذه هي الفكرة الأساسية التي أخذها بارت من عمل بريشت: "ليس هناك جوهر للفن الأدبي، وإنما (...) كل مجتمع ينبغي أن يخلق فنه" (أ.ن: 52).

إن التأكيد واضح هنا إذن، فالأدب لايمكن أن يعتبر خارج التاريخ، وهكذا فخلال سنوات 1960 قاد بارت نفسه إلى تغيير وجهة النظر هاته، وقد وصل بالفعل، وبالتدريج، إلى فكرة القول بإمكان الكشف عن بعض خصوصيات الأدب الأنطولوجية في استقلال عن وضعيته التاريخية. وهنا ينبغي أن نميز بين مستويين اثنين: مستوى الخطاطة الشكلية للعمل من ناحية، ومستوى الحركة المزدوجة لإنتاج وتقبل الأدب من ناحية أخرى.

على المستوى الشكلي المحض، هناك مجموعة من البنيات الملازمة للعمل الأدبي. وهذه الفكرة التي استعارها بارت من الشكلانيين الروس، وبالتحديد من فلاديمير بروي[8] تتعلق بالسرد فقط. ومنذ الصفحات الأولى لـ "المدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" الذي ظهر عام 1966 يمكننا أن نقرأ: إن السرد موجود هنا كالحياة، فهو عالمي، وعبر – تاريخي، وعبر- ثقافي" (م.ت.ب.س: 8). وبعد مرور خمس سنوات، وفي "ساد، فوريي ولويولا" سنجد نفس التصور

[8] Cf. V. prop, Morphplogie du conte, Seuil, Paris, 1970.

لحقيقة السرد اللازمنية: إننا نفكر أن السرد (كإنجاز أنطروبولوجي) ينبني على بعض التبدل" (س.ف.ل: 165). وبعيداً عن التنوع الشديد للأعمال الأدبية، يوجد هناك إذن عدد محدد من الثوابت الشكلية التي تجعل السرد كما هو. هكذا فإن التاريخية المحضة لايمكن لها وحدها أن تعطي أي معنى للوجود الأدبي. إنها لا تجيب عن السؤال الأساسي، ولا تجيب حتى عن القضية التي طرحها بروب بصدد الحكايات الخرافية: "إن كل مشاكل دراسة الحكايات ينبغي أن تقودنا إلى حل المشكل الأساسي الذي يظل مطروحاً، وهو مشكل تشابه حكايات العالم كله"[9].

وسيحاول بارت بأصالة أن يطبق بتوسع هذا النوع من التحليل الخاص الذي كان قد طبقه هو نفسه على السرد على كل أنساق العلامات: "إن نفس التنظيم الشكلي ينظم كل الأنساق السيميوطيقية كيفما كانت مادتها وأبعادها" (م.ت.ب.س: 11).

وبالنسبة لنا، ينبغي أن نحدد في هذا السياق ما سيكونه الأدب. فما يطرحه بارت كفكرة أولية هو وحدة الحقل الرمزي للإنسان. وهذا المجال يضم — أكثر مما يضمه — الإنجاز الأدبي: "إننا عندما نحلل الأفلام والمسلسلات الإذاعية والروايات الشعبية والرسوم المتحركة، وحتى الأحداث العادية أو حركات الملوك والأميرات.. إلخ، فقد نجد — ربما — بنيات مشتركة، وسنصل بالتالي إلى قسم أنطربولوجي في الخيال الإنساني" (ح. ص: 39).

---

[9] V. Prop, Op. cit, p. 27.

والإنجاز الأدبي وهو يدخل ضمن حقل معقد جداً من حقول الأنطربولوجيا ينبع إذن وبالضرورة من البنيات الرمزية للنفس الإنسانية، ويبقى لنا أن نحدد الخصوصية الشعرية.

وهكذا فدخول الأدب ضمن الحقل الرمزي هو شيء أساسي في الحالة التي يمكّننا فيها هذا الأدب من افتراض أن آليات إنتاج وتقبل العمل يمكن تفسيرها هي الأخرى عن طريق الخصوصيات الأنطروبولوجية. ويقترح بارت نقل الفرضيات التي بلورها النحو التوليدي إلى المجال الأدبي: "وانسجاماً مع الملكة اللغوية التي افترضها هامبولدت وشومسكي، توجد في الإنسان ملكة أدبية أو قوة كلامية ليس لها أية علاقة مع "العبقرية" ذلك لأنها مكونة ليس من موحيات inspirations أو إرادات شخصية، وإنما مكونة من قواعد متراكمة تفوق قدرة الكاتب. إن ما يوحي به الصوت الأسطوري لربة الفن إلى الكاتب ليس الصور أو الأفكار أو الأبيات الشعرية، بل هو منطق الرموز الكبير، فالأشكال الفارغة الكبيرة هي التي تمكن من الكلام والإنجاز" (ن.ح: 58–59). ونقطة الانطلاق عند بارت هنا هي التمييز الذي وضعه شومسكي[10] بين "القدرة" competence و"الإنجاز" performance. وبالنسبة للغوي الأمريكي، فإن "القدرة" تعين مقدرة الشخص المتكلم في بناء وفهم الجمل النحوية التي يكون في مقدور لغة ما أن تكونها، أما "الإنجاز" فهو التحقيق الفعلي لهذه المقدرة، وإذن فليس مستحيلاً على الأدب باعتباره إنجازاً رمزياً أن

[10] Cf. Chomsky, Structures syntaxiques, Seuil, Paris, 1969>

يتطلب بنفس الطريقة "مقبولية" موجودة سلفاً على إنتاج أي عمل أدبي. ولئن كانت مقبولية بناء الجمل وفهمه على مستوى اللغة تتوقف على عاطفة الأشخاص المتكلمين، فمن الممكن جداً في الميدان الأدبي أن تتوقف مقبولية إنتاج العمل الأدبي على المنطق الرمزي للناس. وبهذا المعنى يشير بارت إلى "لغة السرد". فكل قارئ يختزن - سواء أكان واعياً بذلك أم لم يكن - مجموعة من الأبواب الأساسية التي يتلاءم معها كل سرد لكي يكون سرداً. وهكذا فإن قراءة "مقطع" حكائي تستجيب لمنطق جد دقيق. ولنأخذ مقطع "الغواية" كمثال لذلك: "إن كل وظيفة تفتح غواية ما، تفرض وقت ظهورها بالاسم الذي تقدمه عملية الغواية كما عرفناها في كل أنواع السرود التي كونت فينا لغة السرد" (م.ت.ب. س: 30).

وإذن فالأدب يقدم عدداً من الخصوصيات الأنطربولوجية لمجرد أنه يدخل ضمن الحقل الواسع للفاعليات الأنطربولوجية. والبنيات الرمزية التي يتألف منها لايمكن لها وحدها كما رأينا أن تقدم تعريفاً دقيقاً له، ولكنها تبقى ضرورية له. إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك القدرة على استعمال الرمز: "إن الإنسان من دون فاعلية رمزية يموت بسرعة. وإذا كان في استطاعة اللارمزي أن يعيش فلأن النفي الذي يكون الإنسان سيده هو نفسه فاعلية رمزية لايريد هو أن يعطيها اسمها" (و.م: 109). ولأجل هذا السبب فإن مايهم البنيوية هو ماهية موضوع بحثنا الحقيقي الذي هو الإنسان الصانع للمعنى: "الإنسان – المعنى هو الإنسان الجديد في البحث البنيوي" (أ.ن: 218).

ويبدو ونحن نقدم مصطلحات النقاش هكذا أنه من المستحيل أن نستبعد جذرياً فكرة الحقيقة الأنطربولوجية للأدب. بعيداً عن التاريخ، هناك شيء ما في العمل الأدبي الذي نسميه "أدباً له علاقة بالخلفية المكونة للإنسان. و"هذا الشيء نفسه" — مع كل التحفظات التي بدأها بارت نفسه (مرجعية المستوى الأنطولوجي وتغيرها الدائم)— هو الذي سنحاول تعريفه الآن.

من أجل أنطولوجية أدبية:

منذ "الدرجة صفر"؛ وهو العمل الذي ارتكز مع ذلك على التحليل التاريخي للأدب، ظهرت محاولة استخراج شكل لا زمني للأدب، وذلك في صيغة هدف مثالي ينبغي الوصول إليه، هو "الكتابة البيضاء". ولا يصل الكاتب إلى تحقيق الوجود المليء للأدب إلا إذا بلور الكلام المحايد والنافي لكل تحديد أيديولوجي. فالكتابة البيضاء يمكن تعريفها باللغة الشفافة التي "لا تستعمل إرادياً، لا رشاقة ولا تزويقاً، وذلك لأن هذين البعدين يدخلان على الكتابة عنصر الزمن، أي قوة مشتقة حاملة للتاريخ" (د.ص.ك: 57). والحقيقة أن الإيديولوجيا، ليس على مستوى المضامين فحسب، بل وبدرجة أكبر أيضاً على المستوى الشكلي المحض، هي الطابع الخاص لتثبيت الخط التاريخي في العمل الأدبي، والكتابة التي تستطيع التجرد منها والتي تتموقع في نفس الآن خارج التاريخ، تحقق إذن التعريف الأطولوجي الواسع للأدب.

بهذا المعنى لا يوجد المثال الأدبي إلا في الدرجة الصفر للكتابة. "الدرجة الصفر" (الذي يستعيره بارت من اللغوي برؤندال Prondal) ليس له أي طابع خصوصي.

وبمثل ماتكون الصيغة الدلالية للأفعال l,indicative صيغة محايدة بالمقارنة مع صيغة الأمر أو صيغة الاستقبال، فإن الكتابة البيضاء هي لغة من "الدرجة صفر" بالمقارنة مع التقنيات الأدبية التقليدية التي تكون مطبوعة كلها بطابع مقصدها الاجتماعي. إذن، فلأن وضع اللغة الصفري هو الوحيد الذي يكون في مقدوره استبعاد التاريخ من العمل الأدبي، فإن الكتابة البيضاء التي تحمل الخصوصية التاريخية للأدب المعاصر ستنتصب كتعريف كوني للأدب. والحال أن الأدب سيصبح من دون شك إشكالية لغوية إذا ماتم رفض العلامات التي طالما شوهت هويته. إنه وهو ينبني على البحث عن دال مستلب، سيصبح قبل كل شيء سؤالاً عن الشكل. بهذا المنظور فإن كل "الأدب الحرفي" la literature littéral لروب – غرييه، وبالدرجة الأولى روايته "البصاص" le voyeur التي قدم لها بارت تحليلاً في "محاولات نقدية"، سيأخذ كل قيمته في نظر بارت: "إن رواية البصاص لايمكن أن توجد إلا في صورة مشكلتها الخاصة، إنها معاقبة لنفسها، وإلا فإنها بالرغم من القدر الذي يحمله كرم مضمونها وصحته، إلاّ أنها تنتهي دائماً وهي ترزح تحت ثقل شكل تقليدي يعرضها للخطر في الوقت الذي ستكون فيه مجرد حجة لمجتمع مختل ينتجها ويستهلكها ويبررها" (أ.، : 70).

إن تفكير بارت في "الدرجة الصفر" ترك المجال واسعاً للتلميح إلى إمكانية وجود شكل قانوني للأدب. وعلى الرغم من أن الكتاب مع ذلك كان لايزال يحمل طابع التحليل السارتري والماركسي أيضاً للأثر الأدبي، وذلك حتى يتسنى لبارت أن يبحث بتوسع عن نموذج لازمني. ولم يشرع بارت في السير في هذا الطريق من دون تردد إلا في نهاية سنوات 1960. وابتداء من هذه المرحلة سيشرع في تعريف مكان الأدب الخصوصي من خلال أداتين صوريتين سيستعملهما على التوالي، وهما: "البنية" la structure التي تحيل على مفهوم "العمل الأدبي"، و"البنية" la structuration التي يشكل "النص" ملازمها النظري.

في سنة 1966، ومع صدور "المدخل إلى التحليل البنيوي للسرد" المنشور في مجلة "تواصلات" ستصبح الفكرة التي تقول إن العمل الأدبي (وبالخصوص السرد) يرجع بالضرورة إلى نموذج لازمني، ومنه يأخذ تعريفه، قابلة للتنظير. وهكذا فإن كل سرد لن يصبح مقروءاً إلا إذا استحضرنا ثلاثة أنواع بنيوية أساسية، وهي: "الوظائف" les fonctions (وهي الوحدات التي بتنظيمها في شكل مقاطع تتيح للقصة أن تتطور)، و"الأحداث" les actions (وهي الشخصيات التي تعرف بمجال فاعليتها)، و"الحكي" la narration (وهو المستوى الأعلى حيث يتشكل التشفير المزدوج بين الراوي والقارئ).

على الرغم من ذلك، فقد ابتعد بارت بسرعة، وعلى الأقل فيما يتعلق بالأدب، عن التحليل البنيوي، وذلك لأن هذا الأخير لا

يمنحنا إلا نموذجاً ضيقاً لا يسمح لنا بالتعرف على كل إمكانيات العمل الأدبي. إن فكرة وجود شكل كوني سابق الوجود في جميع أنواع السرود، تنبع من تصور أكثر جموداً وبالتالي من تصور اختزالي. وعليه ينبغي إذن تجاوز البنيوية وتوجيه التفكير باتجاه فكرة أكثر دينامية للأدبي. وهذا التغيير في المنظور كان قد بدا كنواة في التحليل البنيوي. وعندما استعار بارت مفهوم "اللعب" من نموذج العوامل عند كريماس، كان يؤكد بالفعل على طابع البنية المرن. وقد كتب بارت وهو يفحص الثابت السردي الذي يضع في الصراع شخصيتين وجهاً لوجه: "إن هذا الصراع له قدر كبير من الأهمية بحيث يصهر السرد ببنية بعض الألعاب (المعاصرة جداً) ضمنها يرغب طرفان متصارعان ومتساويان أن يستحوذ كل واحد منهما على شيء وضعه حكم بينهما" (م.ت.ب.س: 37).

هكذا توصل بارت إلى استبدال مفهوم "البنية" بمفهوم "البنينة". ففكرة الجوهر الأدبي موجودة دائماً، لكنها تغير مكانها. والأدبي لايوجد في تطابقه مع النموذج، بل يوجد في الدينامية النصية للإنتاج التي تطبع كل العمل الأدبي، وسنحلل فيما بعد وبشكل مفصل هذه النقطة، ومانريده الآن هو أن نشير إلى أن الوجود الأدبي كما هو معروف في "س/ز" لايبحث عنه في المنتوج، بل في عملية الإنتاج: "إن النص الواحد ليس مدخلاً (استقرائياً) لنموذج، بل هو مدخل لشبكة لها ألف مدخل. واتباع هذا المدخل يعني النظر بعيداً، ليس إلى بنية مشروعة لها قواعد وانزياحات، وليس إلى قانون حكائي أو شعري، بل النظر إلى منظور (من بقايا

أصوات آتية من نصوص أخرى وشفرات أخرى) نقطة مؤجلة دوماً مفتوحة بشكل عجيب" (س.ز: 19). إن الأدب سواء أكان نموذجاً وحيداً أو كان متعدد الشفرات هو أكثر من مجرد معطى تاريخي. ومن الملاحظ أن بارت طوال تفكيره دافع عن الرمز لا محالة منتصراً على التاريخ. وحتى عندما يعود بارت إلى استعمال نظرية النص بالمعنى الذي يعطيه هو لهذه النظرية، فإن تلقي العمل الأدبي يجد شرحه داخل إطار النظام الرمزي دائماً، فقواعد القراءة ليست بأي شكل من الأشكال من فعل الكاتب: "إن هذه القواعد – وهي واضحة من جانبه– تنبثق من منطق سردي عمره ألف سنة، أي تنبثق من شكل رمزي كوّننا من قبل أن نولد، واختصاراً من هذا الفضاء الثقافي الواسع الذي لا تشكل شخصيتنا إلا فقرة واحدة منه" (ح.ل: 35).إن العمل الأدبي وبسبب انتسابه إلى نظام الرموز، يعرف بدءاً كحدث أنطروبولوجي، ولا يمكن لأي تاريخ أن يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، ولكن لأنه يقترح معانٍ مختلفة على إنسان واحد يتكلم دائماً نفس اللغة الرمزية عبر أزمنةٍ متعددة: "إن العمل الأدبي يقترح، والإنسان يتصرف" (ن. ح: 51–52). وفي نهاية المطاف فإن الإنسان لن يجد نفسه خارج حقل الرموز. وهنا نقف على إحدى الأطروحات الأساسية في التفكير اللاكاني التي يستمد منها بارت برهنته، كل هذا وهو يعترف بديونه تجاه فكر هذا المحلل النفسي: "إنني لا أستطيع سوى أن أجعل من فكر لاكان فكري أنا، فليس الإنسان هو الذي يصنع الرمزي، بل الرمزي هو الذي يصنع الإنسان" (ح.ص: 91). وبالفعل، فالذي ينبغي فهمه هو أن الإنسان عندما

يأتي إلى الوجود، فإنه يدخل في عالم اللغة والحضارة والثقافة باعتباره "ذاتاً فاعلة" ينبغي أن يفهمها. إن الإنسان بواسطة القوانين والقيم والأحكام يبقى سجيناً لحقل الرمز إلى أن يموت. وعندما كان لاكان يؤكد أن "الرموز تغلّف حياة الإنسان"[11] لم يكن يقول شيئاً آخر.

إن الأدب ينبع من منطق رمزي مكون للإنساني. وانطلاقاً من ذلك، يمكننا أن نضع توازيات بين الاشتغال اللاواعي في النفس والبنية الحكائية. لهذا فبارت يعتبر أن السرد هو إنتاج لعقدة "أوديب": "فأن نحكي معناه دائماً البحث عن أصلنا، والتعبير عن خصوماتنا مع القانون والدخول في جدلية الحنان والحقد" (ل.ن: 75-76). لهذا، فإننا نكون، ونحن مشمولون بعقدة أوديب وبفاعلية الأدب، في حضور مكونين أنطروبولوجيين يستدعي توازنها التسليم بوحدة حقل الإنسان الرمزي.

هكذا يقدم الأدب وبالضرورة عدداً معيناً من السمات العبر — ثقافية — ولاينتج عن ذلك أي إبعاد للتاريخ. وهنا أيضاً يجب علينا أن نرجع إلى تمييز شومسكي بين "القدرة" و"الإنجاز". وفي حقل الأدب، فإن "القدرة" هي المقدرة الفردية على إيجاد أعمال أدبية انطلاقاً من شبكة النماذج الواسعة. إن "الباتيرنات" pattens التركيبية والبروتوكولات النحوية هي التي تكوّن "قدرة" الكاتب. وإذا كان المفهوم الأخير في استطاعته في هذه الحالة أن يدرك

---

[11] J. Lacan, Eceits, Seuil, Paris, 1966, p. 279.

السمات المنظمة للأدب، فإنه من الصعوبة بمكان تحليل "الإنجاز" من دون الاسترشاد بالتاريخ.

البعد التاريخي:

إن العمل الأدبي، سواء نظر إليه كبنية أو نظر إليه كبنينة، هو من صنع اللغة. إنه إذن وريث الوظيفة المزدوجة للعلامة اللغوية التي هي المعنى والإشارة. وبالفعل فإن الوجود الفعلي للعمل الأدبي يحيلنا من جهة أخرى على الأيديولوجيا التي يحمل كل عمل أدبي طابعها. فليست الكلمة بريئة أبداً. وهنا يسترشد بارت بالأطروحة السويسرية عن اعتباطية العلامة. وكما يؤكد ذلك اللغوي السويسري في بداية كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"[12] فإن المفاهيم اللغوية ليست مشابهة للحقيقة. فليست العلامة طبيعية، وهناك قطيعة بين اللغة والواقع. ومن أجل جعل الانسجام قائماً بين الكلام والعالم، لابد إذن أن نقوم باختيارات. وأي اختيار في أصله لايكون اختياراً أيديولوجياً؟ إن انغماس (أو تجذر) العمل الأدبي في التاريخ يبدو أمراً لامناص منه، ومع ذلك، فإن بداهة البعد التاريخي – الذي لايستبعد النظرة الأنطولوجية للأدب، وهنا يكمن الإسهام الأساسي للتفكير البارتي – تظهر على العكس من ذلك كظاهرة عارضة لحركة شكلية وعبر – ثقافية.

---

[12] Cf. F. De Saussure, Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1972, Premiére partie, ch. L.

والكلام الأدبي، بسبب بنيته نفسها، لايمكنه أن يهرب من التاريخ. وكما يبين ذلك مفهوم "الكتابة" في "الدرجة الصفر" فالعمل الأدبي لايكون له معنى إذا لم يكن في نفس الوقت قادراً على أن يشير. إن الكاتب، وهذا شيء كنا قد رأيناه في السابق، يضيف إلى عمله كل ضرورات مصيره الاجتماعي التي نالها. ومن هنا، فما عسى الكاتبة أن تكون إذا لم تكن هي الوجود التاريخي للعمل الأدبي؟ لن يقول بارت شيئاً آخر، فبعد مضي خمس عشرة سنة على نشره لـ "الدرجة الصفر" وفي الوقت الذي كانت فيه البنيوية منتصرة، نراه يكتب: "إن شكل الرسالة الأدبية هو في علاقة مع التاريخ ومع المجتمع، غير أن العلاقة هي علاقة خاصة، ولا تشمل بالضرورة كل التاريخ وكل سوسيولوجية المضامين" (ح.ل: 137).

هذا البعد التاريخي الذي يملكه الشكل الأدبي يمكننا تحليله، وقد قام بهذه المهمة بارت انطلاقاً من خاصيتين من خصائص أدب القرن التاسع عشر الفرنسي، وهما اللجوء المنظم لزمن الماضي البسيط le passé simple كزمن للحكي، والاستعمال المعمم لضمير الغائب في الرواية. وبالفعل، فلم يفرض انفجار الجنس الروائي نفسه في قرن البورجوازية المنتصرة عن طريق الصدفة، ذلك لأن المجتمع البورجوازي، وهو يريد أن يقدم قيمه الخاصة كقيم مطلقة، وجد في الرواية مادته الشكلية التي يحتاج إليها بغرض بلورة ميثولوجيته الكونية. ولقد كان الماضي البسيط يفترض — باعتباره أداة ربط منطقي محض بين حوادث التاريخ

– عالماً منتهياً وساكناً ومنسجماً ومتخلصاً من التعقيد الكبير للواقع. وأما استعمال ضمير الغائب، فكانت له نفس القيمة بالتقريب. إن عمل الـ "هو" (ضمير الغائب) لروائي كان يتلخص في إعطاء معنى عن حالة جبرية للشخصية التي تكون فيها حقيقة الوجود مختزلة في حدها الأدنى. وفي الحقيقة كان الأمر يعني توصيل قيم لانتحمل منها إلا الاصطناعي، وتلك هي الوسيلة المفضلة التي نستطيع أن نفرض بها سلطة من دون أن نفقد صدقنا. وقد لخص بارت بشكل أخاذ هذه الوظيفة المزدوجة للكتابة الروائية: "إن عملها يتلخص في وضع القناع، وفي نفس الوقت في التنبيه عليه" (د.ص.ك: 28).

والمثال الواضح عن العلاقات المتينة التي تربط العمل الأدبي بالتاريخ يعطيه لنا بارت في "محاولات نقدية" من خلال دراسته حول فولتير "آخر الكتاب السعداء". فالأسلوب الهجائي الذي يطبع مجموع الكتابات الفولتيرية يرتبط في نظر بارت بوضعية الكاتب في القرن الثامن عشر مباشرة، وهو العصر الذي يتوافق فيه صعود البورجوازية مع انحسار الظلامية ومع تقدم الأمة في مجموعها. وهكذا فقد تحققت للكاتب سعادته في أن يعمل في نفس الاتجاه الذي يسير فيه التاريخ. إن هذا ما سيفسر لنا سخرية فولتير الخفيفة التي ستصبح مستحيلة في القرن العشرين: "إن ضخامة الجرائم العرقية وتنظيمها من لدن الدولة، والتبريرات الأيديولوجية التي كانت تستر بها، كل ذلك قاد الكاتب اليوم إلى ماوراء الهجاء، وأوجب عليه أن يملك

الأيديولوجيا أكثر من السخرية، والتبريرات أكثر من الاندهاش" (أ.ن: 95).

هذا التأكيد الجذري على تجذر العمل الأدبي في التاريخ يمكن له أن يضلل قارئ "حول راسين" والكتابات البنيوية الأخرى لبارت، فهل هناك من تعارض بين منظور الجوهرية ومنظور التاريخية؟ وهل يمكننا أن ندافع عن الشرعية المزدوجة للتحليلين البنيوي والسوسيولوجي؟

من دون أن نجيب عن هذين السؤالين، بإمكاننا بلورة نظرية أدبية، فبارت، ومن أجل أن يقدم حلاً لهذا التعارض بين الجوهر والتاريخ، نراه يسترشد من جديد بسوسير، ويتعلق الأمر هنا بالتمييز بين "اللغة" و"الكلام". فـ "اللغة" هي الشفرة، أو هي مجموع القواعد التي توضع بين أيدي المتخاطبين، أما "الكلام" فهو تشغيل المتكلمين واستعمالهم الفعلي لهذه الشفرة. إن تطبيق هذا التمييز على الحقل الأدبي يبدو منقذاً، إذ يمكننا من التمييز بين مستويين مختلفين هما مجموع قواعد اللغة الأدبية من جهة، ومجموع الإنجازات الخاصة أو "اللغات الفردية" لهذه القواعد من جهة أخرى. وإذا كان المجال الأول، أو هذه الحالة، هو الموضوع الأهم بالنسبة للسيميولوجيا، فإن المجال الثاني يتعلق بالتحليل السوسيولوجي. إنهما يحددان موقعه ضمن مجموع التحليل، وبهذا تغدو السوسيولوجيا ذلك العلم الذي يدرس "الكلام" و"الرسالة"، ويدرس وضعهما وسياقهما الاجتماعي وعناصرهما الفردية والثقافية.. إلخ" (ح. ص: 40). وإذن، فليس هناك أي تعارض

بين المسعى السوسيولوجي والمسعى الأنطروبولوجي، بل على العكس من ذلك، هناك تكامل.

وبالملموس، فإن أثر التاريخ على اللغة الأدبية يحدث على الشكل التالي: يوجد إيقاع تاريخي لتبدلات الكتابة، غير أن هذا الإيقاع لايمكن أن يتحقق إلا داخل مجموعة من الإمكانيات، وعليه أن يحترم مبدأ الأدبي: "إن سيرورات التغير هي من نوع الانتقال أكثر مما هي من نوع التطور. فهناك نوع من الإفناء المستمر للتبدلات المكنة، ويأتي التاريخ لإدخال التحول على إيقاع هذه التبدلات، وليس على هذه الأشكال نفسها. ومن هنا يحدث نوع من التحول الداخلي النمو في بنية الرسالة الأدبية، مشابه لذلك التحول الذي يضبط تبدلات الموضة" (ح.ل: 138).

ويبدو إذن كما لو أن بارت وجد نوعاً من التسوية بين الجوهر والتاريخ، هذه التسوية هي نتيجة نشأت عن الطبيعة نفسها للعلامة، حيث إن العلاقة هي في نفس الوقت أداة لعبية وإشارة أيديولوجية.

الوجود الأدبي:

إن الوجود الأدبي — إذا افترضنا أنه موجود — لايمكن أن يتحقق إلا في ميكانزيم عام جداً، فشكل العمل الأدبي، والرسالة التي يحملها، هما بالفعل، وكما سبق أن رأينا ذلك، محددان حتماً بالتاريخ وبالسياق السوسيو — ثقافي: "فهناك إذن، وبلا شك، شكل أدبي كبير يشمل كل ما نعرفه عن الإنسان. هذا الشكل

(الأنطولوجي) سبق له أن استقبل كما نعلم مضامين واستعمالات وأشكالاً فرعية (أنواعاً) مختلفة باختلاف التاريخ والمجتمعات" (أ.ن: 266). وهكذا فإن لازمنية العمل الأدبي لايمكن لها أن توجد إلا على مستوى الدال، فالمعنى المطبوع كثيرا بالسياق الخاص الذي ينتجه، يتفتت من دون شك بتأثير الزمن، ونحن لا نحب النص للشيء الذي يقوله، ولكن للطريقة التي يقال بها هذا الشيء: "إنني أنصت إلى استيلاء الرسالة عليّ لا على الرسالة" (س.ف. لك 16). هذا ما كتبه بارت ليفسر مقاربته لأعمال ساد وفوريي ولويولا، وهنا تأخذ الصورة العجيبة للأدب مكانها. وكما هو حال المركب العتيق الذي تم تغيير أجزائه الواحد بعد الآخر، من دون أن يفقد أبداً هويته، فإن الوجود الأدبي يبقى معلياً، بانتصار، بصمات التاريخ: "إن الأجزاء والمواد ومواضيع الشيء تتغير إلى درجة أن الشيء يصبح مرحلياً جديداً، ومع ذلك فإن الاسم، أي وجود هذا الشيء، يبقى دائماً هو نفسه" (أ.ن: 156).

ولكي يتحقق لنا تحديد الوجود الأدبي، ينبغي أن ندرس الشكل، فهو وحده الذي يفسر أننا نستطيع خارج التاريخ، الإحساس باللذة في قراءة نصوص أخصبتها مع ذلك الأيديولوجيا الأكثر كآبة والأكثر نفوراً. وهنا يصبح بارت نفسه تابعاً لفاليري، وبصفة أعم لمجمل التقليد الرومنطيقي[13]. فالأدب كفاعلية لازمنية لايتكون من الأفكار، بل يتكون من اللغة، كما أن المعنى لايكون غائباً عن العمل الأدبي كما هو معلوم، لكنه لايعود إلا بشكل ملتوٍ، ولا يؤخذ إلا مواربة، باعتباره

---

[13] T. Todorov, Critique de la critique, op. cit,p. 11-15.

منتوجاً للدال الخالص. وفي هذا الاتجاه "فالكاتب ليس هو الذي يعبر عن فكره وعن عاطفته أو عن خياله بواسطة الجمل، ولكنه هو الذي يفكر بالجمل: إنه مفكر بالجمل (أي ليس مفكراً تماماً، وليس صانع جمل تماماً" (ل.ن: 81).

ويمكن أن نذهب إلى حد القول إن المضمون بسبب تبعيته للدال بالذات، يأخذ قيمته في المجال الأدبي. فنجاعة الرسالة تتعلق بالفعل بأثرها على المتلقي، فارضة بذلك أن نغير، لا بل وأن نحول اللغة العادية التي هي محايدة بالتعريف. إنه بالتحديد اللعبة التي يستسلم لها الكاتب. وهكذا، ولأنه متحول وخاضع لمنطق الشكل، يصبح المضمون صحيحاً. إنه "حقيقي" لأنه متحدر من لغة أصلية: "إن الأصالة هي (..) الأساس ذاته للأدب، ذلك لأنه بخضوعي لقانونها فقط، يكون لي الحظ في توصيل ما أريد قوله بدقة" (أ.ن: 12).

بقي لنا الآن أن نتفحص طبيعة هذا المبدأ العام الذي يعطي تعريف الأدبي، ويتعلق الأمر بالفعل بمبدأ تلميحي يتيح اعتبار الأدب نسقاً لتقديم/ وخيبة المعنى position sens / deception du. إن التجربة الأدبية، ولا ينبغي أن ننسى هذا، لها أساس "شكلي". إنها وهي مجبرة على المرور عن طريق عدد معين من التقنيات، تنهض بالضرورة على اللامباشرة. إن المعنى المقترح هو إذن ملتبس دائماً، وهو باعتباره لا يعطى إلا داخل لعبة اللغة، فإنه يتلون بظل كثيف، وهو بمجرد مايتم تقديمه يقع في الخيبة. إنه نظام شكلي معقد وغير محدد بالنسبة لمعناه، هو ذا التحديد البارتي للأدب: "فمنذ هومير ووصولاً إلى أنواع السرود البولينيزية polynésiens لم

يخرق أبداً أي فرد الطبيعة الدالة والمخيبة للأمل في نفس الوقت لهذه اللغة اللازمة intransitive التي "تضاعف" الحقيقي (من دون أن تصله) والتي نسميها "الأدب" (أ.ن: 266).

تعود هذه االنظرية للأدبي بجلاء إلى جاكبسون، فبارت يستعير من مؤسس حلقة براغ اللسانية هذه الفكرة عن الأدب كتجربة انعكاسية reflexive مرتكزة على التوليف بين الدوال. فتعريف الوظيفة الشعرية للغة باعتبارها "هدفاً للرسالة بوصفها كذلك، وتشديداً على الرسالة[14] يمكّن بالفعل من القبض على الأدب كتعبير عن اللازم l'intransitive المحكوم عليه بلا شك بغموض المضامين. لقد كان بارت يعترف بالأهمية الأساسية لجاكبسون، ليس فقط نظراً لمجموع التحليلات المعاصرة للأدب. وفي مقال مخصص له حيّا بارت مبدع الشعرية: "إن كل بيان énuonciation يقع التركيز فيه على شكل الرسالة هو بيان شعري، وبهذا الشكل استطاع جاكبسون وهو ينطلق من موقف لساني أن يصل إلى الأشكال الحيوية والأكثر تحرراً للأدب، أي إلى الحق في غموض المعاني ونسق الإبدالات substitutions وشفرة الصور (الاستعارة والكناية)" (ح. ل: 187- 188). وسنلاحظ التركيز الواقع على التكون اللساني للنظريات الجاكبسونية في الأدب، وهنا تبرز نقطة أساسية بالنسبة لبارت في أفق خلق الفكرة الأنطولوجية للكتابة الشعرية.

---

[14] R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Minuit, 1963, p.218.

ويتعلق الأمر الآن بمعرفة إلى أي حد سيصبح المبدأ الأدبي الذي استخلصه بارت إجرائياً في تحليل النصوص الخاصة، وسنجد تطبيقاً مقنعاً كثيراً لهذا في دراسة مخصصة لـ "زازي في المترو" Zazie d ans d e metro. ويبين بارت في هذا "البحث النقدي" كيف أن كل حدث في سرد كونو يؤكد بشكل لافت للنظر تعرف الأدب كنسق لتقديم/ وخيبة المعنى. إن كل عناصر اللغز تخيب الأمل بمجرد أن يتم تقديمها. وهكذا فإن شخصية بيدرو الزائد Pedro- surplus الذي تم تقديمه كـ "شرطي" ما هو إلا شخص خرافي، والبطلة التي تقدم نفسها كطفلة في البداية، يكتشف نضجها المحير، غير أن عنوان الكتاب نفسه يفلت من أيدينا، إذ لانرى أبداً زازي تركب الميترو. إن رواية كونو بوصفها عملاً للخيبة تحترم بنية الأدبي: "فالحدث لايتم إنكاره أبداً، أي لا يقدم ثم يتم تكذيبه. إنه مقسم دائماً وفق القرص السيليني disque sélénien المزود أسطورياً بصورتين متنافرتين" (أ.ن: 126).

لقد وصلنا إذن إلى تحديد الأدب، وينبغي لنا الآن أن نبحث عما إذا كان من الممكن أن نستثمر غناه النظري.

هل يوجد دال أدبي؟

موقع الشكل:

لقد رأينا أنه يوجد حسب رولان بارت، عدد معين من الخصائص الشكلية التي تحدد الأدبي كما هو، فالأدب خارج التاريخ يتكلم لغته الخاصة: "هناك اللغة الأدبية التي هي كتابة جماعية في الحقيقة، وينبغي إحصاء سماتها الشكلية (وليس سماتها التاريخية فقط كما فعلنا لحد الآن)" (ح.ت: 148). وإذن فالأمر بالنسبة لبارت يعني تجاوز المنظور المتخذ في "الدرجة الصفر" ومعاينة البنائي من خلف السوسيولوجي. والمشكل هو معرفة ما إذا كان بالإمكان القيام بهذا المشروع بنجاح، وبوساطة مقاييس مضمونة وإجرائية، فهذا المسعى لا يتحقق من ذاته، حيث إن اللغة الأدبية "تخريج داخلي"، وينبغي لها أن تبنى داخل نظام ليس هو نظامها، وإنما هو نظام اللغة الطبيعية: "يوجد وضع خاص للأدب يرتبط بكونه مصنوعاً من اللغة، أي من مادة دلالية قبل أن يستحوذ عليها الأدب، وينبغي على الأدب أن يدخل في

نسق لا ينتمي إليه، ولكنه يشتغل على الرغم من كل شيء، لأجل نفس الأهداف التي يشتغل من أجلها الأدب: أي التواصل. وهذا يعني أن صعوبات اللغة والأدب تشكل بصورة من الصور الوجود الأدبي نفسه (أ.ن: 263). إن المشكل عموماً بالنسبة للأدب أن نصنع من اللغة الظروف نفسها للغة. ويستحيل هنا ألا نفكر في مالارمي: "لقد ظهرت أداة القصة للغة، فاتبعت اللغة طريقتها نفسها. فهي انعكاسية"[15]. ومن هنا نرى بأية حال تطرح قضية الدال الأدبي، فالأدب سوف ينبني حسب قواعده الخاصة، ولكن مع بقائه داخل إطار اللغة الطبيعية، ولايهم أن نعرف كيف يمكننا أن نميز بين بروتوكول الكتابة وقاعدة الكلام.

في "ساد، فوريي ولويولا" يستعرض بارت بشكل مفصل العمليات الضرورية لإنتاج اللغة الاصطناعية التي هي اللغة الأدبية. ولئن كان ساد وفوريي ولويولا جميعهم صناع لغة، أي بنائين للغة، فلأنهم لجؤوا لنفس العمليات. وهذه الأخيرة هي أربع: فلكي يتم بناء لغة شعرية ينبغي "أن نتوحد" (صيانة نقاء اللغة الجديدة بنقض أي علاقة مع لغة أخرى مشتركة أو مستعملة)، ثم "أن نتلفظ" (تقطيع وتركيب علامات مختلفة)، ثم "أن ننظم" (إخضاع الخطاب الجديد لنظام أعلى)، ثم "أن نمسرح" (ترتيب الدوال في السيرورة اللامتناهية للغة). فاللغة الأدبية تتقدم هكذا، وبحسب قوانينها الخاصة، يتم ذلك وهي تتبع جزئياً صيغة تكوّن

---

[15] S. Mallarmé – Oeuvres completes – Gallimard- la pléiade- Paris- 1945, p. 851.

اللغة الطبيعية. هذا مايوضحه بارت في تحليله لنص ساد: "ففي نحو ساد، كما يلاحظ بارت، لا توجد وظيفة جامدة (باستثناء وظيفة العذاب). ففي المشهد كل الوظائف يمكنها أن تتبادل، وكل العالم يمكن ويجب — بالدور — أن يكون فاعلاً ومنفعلاً، جالداً ومجلوداً، آكلاً للبراز ومؤكلاً له.. الخ" (س.ف.ل: 35)، وسنلاحظ أن الشهواني عند ساد من خلال شكلانيته، يقترب من البنية النحوية للغة. فكل نسق شكلي بالفعل يمكن أن نختزله في لعب خاص بالبنيات، وفي مجموعة من القوانين تشتغل في استقلال عن العناصر المكونة لها. والحال أن روايات ساد تستجيب بصرامة لهذا المبدأ، فليس الأفراد في المشهد الشهواني هم الذين يهمون، بل أنواع الأحداث، فالفاعل (النحوي) في الحدث (الشهواني) هو على السواء داعر أو ضحية، عاهرة أو زوجة، نبيل أو خادم. وهكذا يمكننا أن نقرأ عمل ساد الأدبي كنسق شكلاني خالص، ويمكننا أن نتذوق عند هذا الكاتب الذي رجم طويلاً لذة الكتابة التي لم يسبق نشرها والمصنوعة بإحكام، وأن نتذوق جمال الدال المصاغ بدقة. إن المشهد الشهواني عند ساد ليس بالفعل سوى جملة كبيرة بواسطة معجم محدد جداً (مواقف، وجوه، مشاهد)، وتشتغل بواسطة قاعدتين أساسيتين هما الشمولية (حيث ينبغي القيام في آن واحد بأكبر عدد من المواقف الشهوانية)، والمقابلة (حيث يكون كل وجه قابلاً للقلب).

إن اللغة الأدبية تستجيب إذن لتركيب صارم. ويمكن للطريقة التي يصف بها بارت عند ساد (الطقوسي النصي والطقوسي

الشهواني) أن تحدد في نهاية المطاف المبدأ الشكلي لأي نص: "فلا للقاعدة، ونعم للبروتوكول، والكاتب الأكثر تحرراً يريد الاحتفال، والعيد، والطقوسي والخطاب" (س.ف.ل: 71). إن الخطاب الأدبي هو بالفعل خطاب موجه. إنه وهو يختلف عن اللغة، لا يتطور اعتباطياً. والأدب ليس ضد اللغة، وإنما هو لغة أخرى، مبعدة ومنحرفة عن اللغة. ولا يمكن أن نتصور إذن صياغة الكتابة إلا حسب كيفيات معقدة جداً. ولقد رأينا مثالاً محسوساً من خلال العمليات التي لجأ إليها كل من ساد وفوريي ولويولا من أجل بناء لغتهم الجديدة. وفي النهاية، فإن بارت سيحاول تحديد مبدأ أكثر عمومية من أجل تفسير كيف أن النص المصنوع من اللغة، يوجد على الرغم من ذلك خارج اللغات. وهكذا، سنجد في "لذة النص" أن الكاتب يجب عليه في نهاية المطاف أن ينظر إلى عمله كـ: عمل متعب وآخذ في التقدم" (ل.ن: 51).

ولكي يتم خلق لغة من دون أن تكون هي نفسها اللغة، فإن النص لا يجب أن يجعل فوق صوته أي صوت آخر يمكنه أن يكون ضمانة لما يقوله. ينبغي عليه أن يحطم كل لغة واصفة métalangage. هذا هو الشرط الأول (فالنص الأصيل لا يتكلم إلا لغته الخاصة). أما الشرط الثاني فهو رفض مفهوم الجنس الأدبي، وإذن فالنص يطرح كـ "المضحك الذي لا يضحك، وكالسخرية التي لا تستبعد، وكالابتهاج من دون روح.. وكالاستشهاد من دون مزدوجتين" (ل.ن: 51). والشرط الثالث والأخير (وهو شرط اختياري) هو تحطيم البنيات المعروفة في اللغة، بهدف الإنجاز المفرط للألفاظ الجديدة

وتحريف التركيب. وبناء على ذلك، يمكن للغة الأدبية أن تؤكد ذاتها كلغة للخرق la transgression: "إن الخروج عن المألوف (فيما يتعلق بالشفرة والنحو وبالقاعدة) هو دائماً من مظاهر الكتابة، فحيث تخرق القاعدة تظهر الكتابة كقسوة، ذلك لأنها تستعمل لغة لم تكن منتظرة" (ح.ل: 203). إن الكتابة بالمعنى الذي نجده هنا ليس لها ارتباط بمفهوم الكتابة في "الدرجة الصفر". وهذا لأن بارت غيّر مقاربته في تحليله الأدبي، فلم يعد يبحث في العمل الأدبي باعتباره إنتاجاً تاريخياً، بل باعتباره "نصاً". وهكذا أصبح التفكير في مشكلة الدال مضطرباً. وهنا مكمن التطور في الفكر البارتي، أي في هذه النقطة الأساسية التي سنعالجها الآن.

من العمل الأدبي إلى النص: تحول مفهوم "الكتابة":

إن المشكل هو كالتالي: أن نكشف في أي مستوى يقع الدال الأدبي؟. ذلك أن التحليل التاريخي، إذا كان قد عجز عن إعطاء نظرة عن عدد معين من الميكانزمات البنيوية، فإن بارت في بداية سنوات 1960 قد حاول أن يوجه تفكيره نحو منظور لساني بالأساس. وافتراضه النظري المسبق هو نفسه الافتراض النظري لفاليري: "الأدب ليس ولا يمكن أن يكون سوى نوع من البسط extension والتطبيقapplication لعدد من خصائص اللغة"[16].

---

[16] P. Valery- cite par Todorov de la prose- col. "Poétique", 1971 p. 32.

في مرحلة أولى سيحاول بارت أن يعرف الدال انطلاقاً من نموذج اللغة. وهكذا قام في المدخل إلى التحليل البنيوي" بالصياغة المزدوجة لمعجم وتركيب السرد. وفي المقام الثاني اجتهد في تحديد عدد من "الوحدات الحكائية" التي هي على مستوى العمل المحكي بمثابة الوحدات اللسانية على مستوى اللغة. ففي السرد، كما في اللغة، فإن الطابع الوظيفي هو الذي يمكن من تحديد الوحدة. وكل مقطع من مقاطع القصة يفهم كعنصر في علاقة متزامنةcorrelation ، يمكن اعتباره وثيق الصلة بصياغة النحو الحكائي، فالوحدة تأخذ معناها بانتمائها إلى واحد من المستويات الثلاثة المشار إليها سابقاً، وهي "الوظائف" و"الأحداث" و"الحكي". وهكذا ينبغي أن ننتقل من مستوى إلى آخر. من أجل أن تكوّن لنا نظرة شاملة عن المعنى العام للعمل، وبنفس الدرجة ينبغي، وبالتتابع، تحليل المستويات الصوتية والفونولوجية والنحوية والسياقية، من أجل وصف جملة في المجال اللساني بتوسع. إن التقطيع segmentation والإدماج integration ، هذا الإجراء المزدوج، يخص اللغة والسرد. فالعمل الحكائي بالفعل ينبني من خلال العمليتين الكبيرتين اللتين تحددان الجملة، وهما "التباعد" distorsion (الذي يمكّن من وضع العلامات بحرية) و"التوسيع" expansion (الذي يمكّن من ملء الفراغات إلى ما لانهاية). من هنا، فمن الممكن في الأدب إيقاف التتابع المنطقي في القصة المروية في أي وقت من أجل اللجوء إلى استطرادات متعددة ومتنوعة. وهذا الإجراء يشكل إحدى اللذات الأساسية في القراءة. وإذا ما توقفنا عند هذا

التحليل المفصل للعمل الحكائي، فإن الفكرة التي تنطرح هي أنه توجد بنية ثابتة، تستجيب لقواعد صارمة، هي نوع من الدال الكوني للسرد. إن هذه النظرية هي النتيجة المنطقية للتماثل المفترض بين اللغة والأدب: "ليس من الممكن البتة النظر إلى الأدب كفن لا علاقة له مع اللغة عندما يستعملها كوسيلة يعبر بها عن الفكر أو الانفعال أو الجمال. فاللغة لا تتوقف عن مرافقة الخطاب وهي تمد له مرآة بنيتها الخاصة" (م.ت.ب.س: 13).

إن تصور العمل الأدبي هذا الذي ورثه بارت عن بروب وعن الشكلانيين الروس والذي يمثل قمة تفكيره البنيوي، سيتجاوزه بارت بأسرع وقت. وسيبدأ في بداية سنوات 1970، انطلاقاً من مؤلفين سبق الحديث عنهما، وهما "س/ز" و"ساد، فوريي ولويولا". وسيجد بارت نفسه يقرّ بالوضع التالي: "إن بعض الأعمال الأدبية، وهي ليست قليلة، تتلافى نوع القراءة التي وضعتها البنيوية، وكمثال على ذلك، فالبناء "الراسبودي" raspodiue في روايات ساد يرفض البنية الجدولية paradigmatique للسرد. فالمشاهد المختلفة فيها، وهي بعيدة كل البعد عن النظام المنطقي المتجه إلى نهاية تتجاوز فيما بينها، وقد وضعت جنباً لجنب بكل بساطة: "إن راسبودة raspodie ساد تتضمن هكذا ومن دون انتظام، الأسفار، ورحلات الطيران، وجرائم القتل، والإنشاءات الفلسفية، والمشاهد الشبقية، ومحاولات الفرار، والحكايات الثانوية، وبرامج التهتك، وأوصاف الماكنات.. الخ" (س.ف.ل: 144). إن "فضيحة

المعنى" هذه التي يمثلها سرد ساد، تبين أن الفردية الأدبية لعمل أدبي ما لا ترجع إلى مطابقته لنموذج قائم سلفاً، ولكنها عكس ذلك، ترجع إلى اختلافه اللامنقطع الذي يجعله كما هو. وكذلك، وإذا ما أردنا الاحتفاظ بمفهوم البنية كتعريف للدال الأدبي، فمن اللازم التوضيح أن هذه البنية بنية ديناميةة، فلا يمكنها بالفعل أن تفهم كمجرد رسم أو خطاطة، وذلك لأن كل شيء في النص له دلالة، وهذه الفكرة هي التي نجدها عند بارت البنيوي. وفي السرد، فإن العلامات التي تظهر وكأنها لا قيمة لها، لها في الحقيقة وظيفة محددة، فهي تشير إلى الحقيقي الملموس، في تمثيله الاختياري الخالص والفاقد للمعنى، من أجل تحقيق الوهم بأن النص يكتفي موضوعياً بتسجيل الحقيقة التي توجد من دونه. وهذا هو ما أسماه بارت في إحدى مقالاته المشهورة بـ "أثر الواقع". إن الدال ليس هو الشكل الكبير الجامد واللازمني كما كان يعتقد لوقت طويل، وإنما هو مبدأ محرّك يعصّب كلياً العمل وفي كل جزئياته البسيطة. ولهذا فإن بارت يحب أن يتكلم عن "الدلالية" significance عوض أن يتكلم عن الدال significant (النص الذي يحيلنا من دال إلى دال آخر من دون أن ينغلق).

لقد طور التحليل البارتي للشكل الأدبي إذن تطوراً ملموساً. وبالمكشوف فقد اقتفى أثر اللسانيات، ومحلّ السوسيرية التي تخصصت أساساً في تبويب وتحليل العلامات، حلت وبالتدريج دراسة قواعد إنتاج الكلام، كما هي واضحة في أعمال تشومسكي

وبنفنيست. وبموازاة ذلك، هجر بارت أبحاثه التصنيفية taxionomiques للأدب، من أجل دراسة ميكانزم الإنتاج الذي يكوّن النص. وقد حدث هذا الانتقال من البنيوية إلى النصية كما سنرى ذلك لاحقاً، تحت تأثير بعض المنظرين وعلى رأسهم جوليا كريستيفا.

إن نقلة "س/ز" بالمقارنة مع التحليل البنيوي هي اكتشاف مفهوم "النص". فما هو النص؟ إنه كمية دينامية لا محدودة من الشفرات التي عن طريقها ينتج مقدراً من اللغة مقدارٌ على تعدد المعاني. ومن المستحسن أن نذكّر بأن قدرات اللغة هي أوسع مما قد يقدره الاستعمال النفعي لها. إن اللغة بالفعل لا يمكن اختزالها في الوظيفة التواصلية أو التمثيلية. فالتوليفات الشكلية واللعب بالمعاني هي أشياء، بسبب طبيعتها نفسها غير محدودة. وإذن فهناك "نص" في كل شيء كلامي، إذا كان من غير الممكن استعمال اللغة من دون الخضوع — بوعي أو من دونه — إلى طريقة اشتغالها. وفي هذه الحالة فإن العمل النصي بامتياز هو العمل الذي يختار استغلال كل الإمكانيات اللغوية إلى الحد الأقصى. وهكذا، يظهر الأدب إذن كحقل مميز للإنجاز النصي، لأنه يلجأ وبشكل أساسي إلى موارد اللغة المجمدة عادة بسبب الوظيفة التواصلية لها. وبعيداً عن أن يكون محصوراً في الهدف المرجعي، فإنه يستعمل بالفعل كل إمكانيات الشيء الكلامي كي ينفتح على تعدد المعاني. ولهذا فمن المستحيل النظر إلى العمل الأدبي كبنية منغلقة على نفسها، بل من الحق أن يعرّف كنقطة التقاء العديد من المركبات الدلالية التي ينتج عن تأويلها التعدد

في المعاني: إن النص هو "التقاطع المنتج للشفرات". وبهذا المعنى فإن سارازين sarrazine، وهي قصة قصيرة لبلزاك حللها بارت في "س/ز" تنبني حسب بارت انطلاقاً من خمس شفرات أساسية: "الشفرة الهرمنوطيقية" code hérméneutique (مجموعة من الوحدات التي لها وظيفة التعبير عن لغز وحله)، و"الشفرة السيمية" c.sémique، (مجموعة من الدوال الإيحائية التي في إمكانها تشكيل حقول التيمات)، و"الشفرة الرمزية" c.symbolique (التي تظهر في المداخل المتعددة المعاني والقابلة للانعكاس حيث يتكلم صوت الرمز)، و"الشفرة الاختيارية" c.proairétique (تنظيم الأحداث والمواقف والشخصيات في مقاطع)، و"الشفرة الثقافية" c.culturelle (شبكة الأحكام الجماعية والمجهول قائلها والخاضعة إلى سلطة علمية أو أخلاقية). إن سارازين تظهر إذن وكأنها سحابة صيف رقيقة مكونة من أصوات مختلفة ومختلطة، "فالشفرات الخمس تشكل نوعاً من الشبكة.. أو موضعاً من خلاله يمر النص (أو بعبارة أخرى لايكون النص نصاً إلا إذا مرّ من هذا الموضع)" (س/.ز: 27). وبعد ذلك، وفي مؤلف جماعي مخصص لبارت[17] سيجد هذا الأخير نفسه مضطراً لتقديم شفرة سادسة ضرورية لقراءة نص كلاسيكي كنص سارازين، ويتعلق الأمر بـ "شفرة الاعتماد" c.d'accréditement التي تمكن المؤلف من تقديم سرده كسرد

[17] Cf. Pretexte- Roland Barthes- colloque de cerisy- U.G,E- 1978, p. 84.

حقيقي. فعندما تحكي شخصية ما قصة مثلاً تجد نفسها في نفس الوقت مبعدة عنها، ذلك لأنها هي مؤلفها، فتصبح حقيقية.

إنه تعدد الشفرات إذن (وليس وحدانية النموذج اللازمني) الذي يبني الكتابة الأدبية. فالتعدد هو مكوّن النص، والحدث المروري يقبل دائماً تأويلات متعددة. وهكذا فعندما يخرج النحات سارازين من المسرح حيث يسمع صوت زامبينيلا الشجي، وقد صعقه الانفعال، فإن ذلك يقدم معانٍ متعددة للقارئ: "إن الاسترجاع يمكن أن يقرأ وفق شفرات متعددة: نفسية (حيث يسترجع الذهن حقوقه) ومسيحية (حزن الإنسان واللجوء إلى الكنيسة) ونفسانية (العودة إلى عمود الذكورة) ودنيوية (راحة ما بعد العملية الجنسية)" (س.ز: 125). ومن غير أن نؤكد ذلك فليس هنا أي تأويل يتغلب على التأويل الآخر، لأن النص يجد تعريفه في هذا التعدد تحديداً. فهناك إذن دينامية في تنظيم النص تتكشف من خلال القراءة: "إن مجموع الشفرات، في الوقت الذي تدخل فيه في العمل، في أثناء القراءة، تشكل ضفيرة (نصاً أو نسيجاً، وضفيرة هي الشيء نفسه)" (س.و: 166). ويمكننا أن نذهب إلى حد القول إن النص ليس في نهاية المطاف سوى نسق دال، أي ليست سوى نص. وفي هذا الإطار فإن البحث عن دال كوني في الأدب هو لامحالة بحث فاشل في الأخير. وما يعطي للأدب تعريفه هو بالعكس: الحبك المركب للدوال. وفي هذا المقام فإن التمارين الروحية Exercices spirituels لإينياس دولويولا هي عمل نموذجي: "فما نقرأ ليس

نصاً واحداً، بل أربعة نصوص مرتبة على وجه هذا الكتاب الصغير الذي نضعه بين أيدينا" (س.ف.ل: 47). ومن الممكن إذن أن تتكشف لنا أربع شبكات في نسيج كتابة نص لويولا. النص الأول مكتوب من لدن إينياس وموجه إلى مدير التقاعد (وتاريخياً وضعت هذه التمارين لأجل هذا الغرض). أما النص الثاني فهو مكتوب من لدن المدير وموجه إلى القائم بالتمارين (إن مدير التقاعد يصبح بعد أن كان مرسلاً إليه، مرسلاً). أما النص الثالث فقد كتبه –و"قام بتمثيله"– صاحب التمارين ووجهه إلى الإله (الإله هو الذي ترسل إليه هذه التمارين التي ليس لها من هدف سوى المشاركة الروحانية). والنص الرابع والأخير هو النص الذي كتبه الإله والموجه إلى صاحب التمارين وفي التمارين توجد شبكة من العلامات تتطلب ضمنياً جواباً من الإله).

لقد غيّر مفهوم "النص" إذن وبشكل قوي تفكير بارت حول الأدب. ومع ذلك فصياغة هذا المفهوم لا تعود إليه. فـ"س/ز" ظهر في سنة 1970، أي بعد سنة من ظهور كتاب "السيميوطيقا" Semeiotiké وهو المؤلف الأساسي لجوليا كريستيفا. وتتابع ظهور هذين المؤلفين له دلالة كبيرة، وهي دلالة البنوة. فنظرية "النص" كـ "إنتاجية" وكـ "إنجاز دال" وكـ "تقاطع دينامي لشفرات" هي نظرية مقتبسة من تحليلات السيميوطيقيا، بل ومن المحتمل أن يكون الانتقال من فكرة العمل كبنية إلى نظرية الأدب كعمل غير محدود اللغة، قد أثاره تمييز كريستيفا بين "الفينو– نص" le phenol-texte و"الجينو– نص" le géno-texte. وقد كانت جوليا

كريستيفا قد اقترحت بالفعل إعادة تعريف العملية النصية بشكل دينامي "مضيفة بهذه الطريقة إلى مفهوم النص مفهومي الفينو- نص والجينو- نص (السطح والعمق، بنية المدلولية والإنتاجية الدالة)"[18]. وهكذا أصبح الجينو- نص هو السيرورة الخالقة للمعنى والمشتغلة داخل اللغة، أو الخاصية النصية في دينامية اشتغالها. وأصبح الفينو- نص هو النتيجة التي تتبنين بسبب هذه العملية، أو الترجمة الظاهرة للجينو- نص. وفي "التحليل البنيوي" كان بارت قد خصص جهده بصفة استثنائية للفينو- نص، أما في "س/ز" فقد بدأ في الاشتغال على الجينو- نص، وذلك لأنه لم يعد من الممكن كما رأينا.. أن ننظر إلى الأدبي في شكله الوحيد، بل أصبح العمل يعطى بالعكس من ذلك كتنظيم لا محدود للدوال. ولاشيء يلخص بشكل جيد هذا التغيير في المنظور أكثر مما تلخص ذلك هذه الاستعارة ذات المضمون الغذائي: "إذا كنا لحد الآن قد نظرنا إلى النص كما ننظر إلى أجناس الفاكهة ذات النواة (المشمش مثلاً) ورأينا إلى الغشاء وكأنه الشكل، وإلى النواة وكأنها المضمون، فمن اللائق الآن النظر إليه كما ننظر إلى أجناس حبة البصل التي تتركب من قشارات (مستويات وأنساق) بعضها فوق بعض، والتي لا تشتمل في النهاية على قلب أو نواة أو سر، أو أي مبدأ متعذر التبسيط سوى لانهائية أغلفتها التي لاتغلف أي شيء آخر غير مجموع أسطحها" ـح.ل: 150). إن هذه الفكرة عن أن الدال الأدبي يوجد في البنينة، بدل البنية، تفسر لنا في خطاب بارت

[18] J. Kristeva- Sémiotiké-Seuil-Paris 1969, p. 219.

تفوق النسقي على النسق، وتفوق الشعري على الشعر، وتفوق الروائي على الرواية. إن بارت يفضل نزق الكتابة على انغلاق العمل الجامد. وهنا نلمس تطوراً واضحاً في فكر بارت، نلمسه من خلال المعاني المتعددة التي اتخذها مفهوم "الكتابة" في أعماله.

إن مصطلح "الكتابة" هو أحد المصطلحات الأكثر تشويشاً في عمل بارت. وحسب مراحل فكر بارت يشتمل هذا المصطلح على معنيين متناقضين جذرياً. فهو في "الدرجة الصفر"، وفي "أساطير" يعني الاستعمال الأيديولوجي والاجتماعي للغة الأدبية: "الكتابة هي وظيفة، فهي الصلة القائمة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية التي تقبل التحويل بسبب هدفها الاجتماعي" (د.ص.ك: 14). وبعد ذلك بعشرين سنة، يقدم لنا بارت في "ساد، فوريي ولويولا"، وعوضاً عن ذلك، الكتابة كتحريف للخطاب الأيديولوجي المهيمن. فلم تعد الكتابة تعتبر ضريبة للكاتب تجاه المجتمع، بل أصبحت تعتبر فعلاً نصياً معبراً عن تحرر ثقافي: "إن دخول الاجتماعي في النص (...) لم يعد يقاس لا بشعبية استقباله، ولا بصدقه في عكس الجانب الاقتصادي والاجتماعي الذي يختزنه أو الذي يمنحه لبعض السوسيولوجيين الذين ينتظرون استقباله بشوق، ولكنه أصبح يقاس بدرجة العنف التي تمكنه من تجاوز قواعد يصنعها مجتمع أو أيديولوجيا أو فلسفة، بغرض تحقيق الانسجام في حركة تاريخية جميلة وواضحة. إن هذا التجاوز له اسم هو الكتابة" (س.ف.ل: 16).

لاشيء يحير العقل أكثر من أن نضع بالتوازي هذين التعريفين، فهل يعتبر الأدب علماً للأساطير أم يعتبر تحرراً من

هذا العلم؟ هل هو خطاب جوري أو انزياح عن هذا الخطاب؟ لكي نجيب عن هذا السؤال ولكي نكشف عن لغز هذا التناقض الواضح، لابد لنا من الرجوع إلى التصور الخاص جداً الذي يعطيه رولان بارت للأسطورة. فهذه الأخيرة بالفعل وكما أوضح ذلك بشكل مدهش ستيفان نوردال لاند[19] ينظر إليها كـ "لغة إيحائية واصفة". فالأسطورة نسق سيميولوجي ثان، يتكون انطلاقاً من نسق دلالي أول يتكلف به بغرض أن يقول شيئاً ما من خلاله. إن الأسطورة من هذه الناحية هي من جهة إيحاء (لغة دالها لغة أيضاً)، ومن جهة أخرى لغة واصفة (ذلك لأنها ثاني لغة نتكلم من خلالها اللغة الأولى)" (م: 200). وهكذا، ووفق وجهة النظر المتبناة هنا، فإن الأسطورة هي استلاب واختزال وخرق (إنها تضع يدها على لغة ليست لغتها، وتستعملها لأهداف خاصة بها)، أو هي تحرر وهروب ومتعة (إنها تفتح اللغة على تعدد في المعاني وهي تضاعف من مستويات الدلالات). وفيما يتعلق بتحليل الكتابة كدال معبر عن الأسطورة الأدبية، فقد انتقل بارت فقط من وجهة النظر الأولى إلى وجهة النظر الثانية. ولهذا فالكتابة التي كانت في "الدرجة الصفر" مرآة للوعي البورجوازي قد اكتسبت مجدها في "ساد، مورفيي ولويولا"، فأصبحت هي اللغة المفتوحة والمتحررة والمتغيرة. ولئن كان فوريي كاتباً حقيقياً وليس مجرد واحد من الكتاب العقديين الآخرين، فلأنه عرف

---

[19] Cf. Nordahl Lund- L'aventure du significant Mune lectue Barthes- P.U.F- Paris 1981, p.42-43,

كيف ينجز الكتابة. لقد فضل فوريي النسقي على النسق، اللعب باللغة على انغلاق هذه اللغة: "لقد هاجم فوريي "النسق" المتحضر (الزجري)، كما طالب بالحرية الكاملة (حرية الأذواق والانفعالات والميول والنزوات). وكنا ننتظر منه فلسفة عفوية، لكننا حصلنا بالعكس من ذلك على نسق مضطرب حيث الخرق والتوتر العجائبي يتجاوزان النسق، وينجزان النسقي، أي ينجزان الكتابة" (س.ف.ل: 115).

لقد أصبحت اللغة الأدبية إذن علم أسطورة، ولكنها- وهنا النقطة الحساسة- أصبحت علماً صريحاً للأسطورة. فهي تخرج العلامات من اصطناعيتها. إن اللغة الأدبية وهي تقوم بتقديم المعاني التي تنتجها، تتعارض مع ثقافة "البورجوازية الصغيرة"، حيث تجهد نفسها لكي تصيّرها طبيعية، ذلك لأن الأدب ليس إنجازاً سلطوياً، فهو لايبحث عن نقد المعنى أو النسق أو الحقيقة. وهو في حالة كونه يتحقق كلغة، فإنه لا يطرح الدال كوسيلة، بل يطرحه كهدف. وفي هذه الحالة، فالمدلول يقصل عن الحقل النصي لصالح العمل، هذا العمل "الذي وإن كان بالفعل اكثر من مدلول، هو الرابط الحقيقي للدال" (ح.ل: 91). إن "عمل اللغة" بالمعنى الذي تعطيه كريستيفا لهذه الكلمة هو التنقيب عن ميكانزماتها اللغوية، وعن الإنجازات الدالة التحتية التي تصنع سطحها، وعن ألعاب المعنى التي عادة ما تلغيها قوانين التمثيل والفهم، وإن اللغة

الأدبية ذات فعالية، فهي تتبنين من خلال عدد معين من العمليات سنحاول الآن أن نحدد صيغتها.

عمل الدال:

لقد رأينا سابقاً كيف يتم تعريف الأدب في نظر بارت باعتباره تقنية. وبالنظر إلى أن مادة الأدب هي نفسها مادة اللغة المنطوقة، أي مادة الكلام، فإن هذه التقنية لايمكن أن ترتكز على إيداع مطلق، فالكاتب لا يخترع وإنما يركب: "وبالفعل، فلا وجود لتقنية (أو فن) للإبداع، ولكن يوجد فقط تحويل وتنسيق" (أ.ن: 15). و"محاكمة" كافكا مثلاً، تنبني كلية على إرادة تحويل التافه بالارتكاز على الاستبدال والنقل. فإذا كانت المحكمة، تلك المؤسسة القانونية المعترف بها هي التي تعتقل بالفعل (ك)، فإن المعايير التي بواسطتها تطبق هذه المحكمة قضاءها هي التي تفلت من أيدينا، وبالتالي فإن (ك) يحاكم من دون أن يكون قد اقترف أية جنحة. وهكذا فإن حدثاً عادياً كهذا يحوّل بفضل لعبة تحويل محكم إلى عمل غريب ولاهب: "إن تقنية كافكا تنطوي إذن، وفي المقام الأول، على وفاق مع العالم، وعلى خضوع للكلام العادي، لكن وبعد ذلك فجأة، تقفز التحفظات والشك والرعب أمام حرفية العلامات التي يقدمها العالم" (أ.ن: 144). ونجد هنا تأكيداً للتعريف البارتي للأدب باعتباره نسقاً لتقديم/ وخيبة المعنى: إن

تقنية كافكا هي تقنية الـ "نعم ولكن..."، أي القبول الذي يعلق بمجرد ما يتم التعبير عنه.

إن التحويل la variation والتنسيق l'agencement هما إذن العمليتان المركزيتان اللتان تقدمان تعريفاً للوظيفة الأدبية، والتحويل يمكن أن يقوم بعمله وفق طرق كثيرة، وكمثال على ذلك فإن الزيادة هي التي تمنع التمييز بين الأضداد وتقوم بحاجز النقيض. هكذا هي تقنية بلزاك في "سارازين" فالأقصوصة تنفتح على صورة الراوي وهو جالس في فتحة النافذة يتأمل المساء حيث يوجد. إن الراوي وهو يجد نفسه بين الحديقة والبهو يشارك في نفس الوقت داخلياً وخارجياً، من واقع البرودة وواقع الدفء، من واقع الموت وواقع الحياة. إنه هذا "الإضافي الزائد" le trop الذي يبلبل شفافية القصة ويخرق الانسجام البلاغي. والحال أنه بفضل هذا الإضافي الزائد الذي يأتي إلى الخطاب بعد أن تكون البلاغة قد أشبعته بلطف، يمكن لشيء ما أن يحكى، ويمكن للسرد أن يبدأ" (س.ز: 35). إن اللغة الأدبية هي اللغة الزائدة، وإن التحويل يمكن أن ينتج عن النوسان. فهذا النمط الأخير من الكتابة هو نمط المعاصرة، وبالأخص هو نمط عمل سولرس. وفعلاً فنص مثل نص "جنة"، وهو يرفض علامات الوقف ويخرق قوانين التركيب، يكسر من دون شك تناسق الخطاب الثقافي. هذا هو النوسان بالضبط: "إن سولرس بالفعل يبدو بذلك يقدم عرضاً للتراجعات المفاجئة التي لا يقدم لها تفسيراً أبداً، خالقاً بذلك نوعاً من "التشويش" الذي يخيب ويثير الرأي الثقافي" (س.ك: 86).

وبنفس القدر يمكن لتقنية التنسيق أن تأخذ أشكالاً مختلفة، فقد تكون عبارة عن تركيب لعناصر متناثرة، ونوعاً من عناصر موضوع ينبغي إعادة تركيبها. هكذا يمكن أن يقرأ نص "متحرك" لميشال بوتور باعتباره مجموعة من التأملات والملاحظات والإشارات حول أمريكا منظوراً إليها كمشهد متقطع من الصور والأسماء الشخصية. إن القارة الجديدة تتحول بفضل النص إلى دال له كل الامتيازات "حيث إن الفن لايمكن له أن يقدم عرضاً عنها ببحث مستمر مكوّن من مجاورات وتحويلات وإرجاعات ومداخل متعلقة بسرد أسماء وشذرات أحلام، وحيث إن مجموع كل هذه الأشياء يشكل هذه الإمكانية التي تأخذها هذه القارة الجديدة" (أ.ن: 187). إن تمفصل التنسيق هو الذي ينتصر بشكل عام على التعقيد كما يجسد ذلك الإنجاز الشخصي لرولان بارت في "شذرات من خطاب عاشق"، فالنص يتم تقسيمه إلى "صور" و"فورات من الكلام" تتداعى إلى العاشق بفضل الأحداث التي توقع عشقه، وكل صورة تنبني على جملة لا واعية يقولها العاشق لنفسه (إن الانتظار مثلاً يتجسد صداه في الجملة "وكان ينبغي أن تأتي..."). وهكذا يتم إنتاج الخطاب بفضل التمفصل: "فالجملة الأم هذه (التي تطرح فقط هنا) ليست جملة ممتلئة وليست رسالة منتهية، ومبدؤها الفاعل ليس هو ما تقوله بل ما تمفصله: إنها ليست سوى "إطار تركيبي" و"صيغة البناء")" (ش.خ.ع: 9).

مع ذلك فالتجربة الدالة التي يفضلها بارت، والكتابة التي تسحره أكثر والتي يتبناها من دون انقطاع في كل أعماله، هي خطاب الشذرات، أي مختارات المقالات والفقاعات أو التمائم

التي يجسدها كتاباه "لذة النص" أو "بارت بقلمه"، حيث نكون دائماً أمام نص متفجر ومبعثر ومجزأ. فالشذري في نظر بارت هو دال الأدبي صاحب الامتياز، وهو الأمر الذي يشرحه بدءاً من "أبحاث نقدية" في مقال مخصص لـ "طبائع" لابريير. "إنه كتاب شذرات، لأن للشذري بالتحديد موقعاً يتوسط بين المثل الذي هو استعارة خالصة تفسر (...) والنادرة التي تشكل السرد" (أ.ن: 234). إن لابريير، وهو يستجيب لتقنية الشذري يستجيب بالفعل لما هو غير مباشر في الأدب، بحيث إن نصه يتموقع في الوسط بين التفسير والتوضيح، فبمجرد ما يحاول المثل أن يهدد بالارتفاع كمعنى تام تتدخل القصة، فتختفي الاستعارة التوضيحية في النادرة. إن الشذري يتجنب الانغلاق والكلمة الأخيرة وكل شيء تفرضه الوحدة ويفرضه الانسجام، والشذري لا علاقة له بالمدلول وإنما علاقته بالدال: "إن للشذري مبدأه المثالي الذي يتلخص في أعلى درجة من التكثيف، ليس من حيث الأفكار أو الحكمة أو الحقيقة (كما هو متحقق في المثل)، بل في الموسيقى، فالتطور تناقضه النبرة، ويناقضه شيء ما منطوق ومغنى، ويناقضه أسلوب واضح يقول لنا هنا ينبغي أن يسود الجرس" (ر.ب: 98).

إن أكبر قوة يمتلكها الشذري هي في الأخير ومن دون شك اهتمامه في نفس الوقت بالتحويل والتنسيق، فهو باعتباره ليناً وقابلاً للثني ومجانياً، يرفض المركز والمدلول الممتلئ، أي يرفض لذة الاحتقار العذبة. ويرجع تعلق بارت بالشكل القصير إذن إلى

موقف أيديولوجي بل وفلسفي. فهو يشرح ذلك في حوار أجري معه سنة 1975 بمجلة "ماكازين ليتيرير": "إن ما هو متضمن من زاوية أيديولوجية أو أيديولوجية مضادة للشكل هو أن الشذري يكسر ما أسميه بالمغطّى أو الإنشاء أو الخطاب الذي نبنيه باتجاه إعطاء معنى نهائي لما نقوله، هذا الشيء شكل قاعدة كل بلاغات القرون السالفة" (ح.ص: 198). فرفض التمركز، واستقلال الدال، ورفض المعنى الذي يضبط، إن هي إلا الخصائص النصية التي سيجدها بارت على مستوى بلد كامل هو اليابان. وما يسحره في "إمبراطورية العلامات" هذه، هو استثناء المعنى الذي يكوّن مثلاً مدينة طوكيو ككتابة أدبية حقيقية. وبالفعل، فالعاصمة اليابانية "مبنية حول حلقة معتمة من الأسوار والمياه والسقوف والأشجار، ولا يشكل مركزها إلا فكرة متلاشية، باقية هنا، لا لتنشر سلطة ما، ولكن لتعطي إلى كل الحركة المدينية دعماً لخوائها المركزي" (أ.ع: 46). إن اللذة التي ذاقها بارت في اليابان ليست شيئاً آخر غير لذة النص.

هذا الإعجاب بالشكل الشذري سيؤدي ببارت إلى تحديد التقنية الأدبية باعتبارها لعباً بالمنفصل، سواء خلال حقبته البنيوية أو من خلال حقبته السيميوطيقية النصية. وفي "المدخل إلى تحليل البنيوي" وبالإضافة إلى "الوظائف" التي تشكل الهيكل المنطقي للسرد، خصص بارت مكانة هامة لـ "القرائن" التي تحيل "ليس إلى فعل تكلميلي ومنطقي، بل إلى مفهوم منتشر بهذا القدر أو ذاك، وضروري بالنسبة لمعنى القصة، كالقرائن الطبيعية المتعلقة بالشخصيات والمعلومات النسبية لهويتها، وتأشيرات "الج"...

الخ" (م.ت.ب.س: 20). وسنجد مرة أخرى نفس التحليل للتقنية الأدبية في "س/ز" بصدد "سارازين". فالمنفصل المتعلق بالحكي مماثل للسيتار، وهي كلمة من القاموس الثواري تذكر بتقوس المصارع وهو يتحدى الثور. وبالفعل فالمدلول لا يستدعيه الخطاب إلا بشكل عابر وتلميحي: "إن التقنية الحكائية انطباعية: إنها تجزئ الدال إلى جزيئات كلامية وحده هو الذي يعطيها المعنى، وتلعب بتوزيع المنفصل (هكذا تشكل هذه التقنية "طابع" الشخصية)" (س.: 29).

إن الإنجازين الدالين الرئيسَيْن (التحويل والتنسيق) اللذين يجدان تجسيدهما الكامل في شكل الشذري، لا يبنيان النص بالصدفة، بل وفق منطق محدد بشكل جيد، ويتعلق الأمر كما سبق وأشرنا بالمنطق الرمزي، فالأدب له علاقة بالأنطروبولوجيا: "فهناك منطق لدال، وصحيح أننا لا نعرفه جيداً، وليس من السهل إدراك "المعرفة" التي يمكن أن يكون موضوعاً لها، ولكن على الأقل يمكن الاقتراب منه كما يستعمل على النفس والبنيوية، ونعرف أنه لا يمكن أن نتكلم عن الرموز كيفما اتفق، وأننا نتوفر — ولو مؤقتاً — على نماذج معينة تمكننا من أن نشرح الطريقة التي بواسطتها تعقد سلسلات الرموز" (ن.ح: 68). وبالفعل يمكننا أن نفترض علاقة بين الوسائل البلاغية للأدب والعمليات السيكولوجية التي تطبع اشتغال اللاوعي. ووفق التحليل الفرويدي[20] فالوسائل الأساسية الثلاث للمنطق الرمزي

---

[20] C.f. S. Freud- Le travail du réve- in: l'interpretation des réves- P.U.F. 1967.

هي "النقل" و"التكثيف" و"التصوير"، وهي نفس العمليات التي تبنين المنطق النصي.

إن مبدأ "النقل" يمكّن من تركيز الحلم حول عناصر أخرى غير مضمونه الواقعي. فهو ميكانزم من الدرجة ذاتها التي نجدها في الرواية "لأن كتابتها هي كتابة غير مباشرة (إنها لا تقدم الأفكار والمشاعر إلا بفعل الوسائط)" (ح. لك 324-325). ولأن الكاتب يمنح للشخصيات الأفكار أو المشاعر التي يريد أن ينقلها إلى القارئ فهو يستطيع أن يصل إلى التواصل الحق، فالطريقة غير المباشرة هي الطريقة الوحيدة التي تطبع من دون أن تجور.

و"التكثيف" حسب فرويد هو الاختصار، وهو الطابع الإيجازي للمضمون الظاهر للحلم في مقابل غنى مضمونه المستتر. فهذا الفرق إذن بين إمكان حدوث هذا الحدث وعمق دلالاته هو إحدى الخصائص الأساسية في العمل الأدبي. وتعطينا "حياة رانسي" لشاطوبريان المثال الكامل التجسيد. فرانسي الذي لا يشكل شبابه سوى نموذج للشباب الاجتماعي الذي يهوى الملذات، يختار أن ينهي حياته على منوال أتباع لأتراب في الوحدة والتأمل الصوفي. هكذا فحياته تنقسم إلى "ما قبل" وإلى "ما بعد" اللذين يسمحان باللعب بالتناقضات المضبوطة. والحال أنه "لكي تكون التناقضات دقيقة ينبغي فصلها بحدث دقيق ورهيف وحاد وقاطع، كما هو الحال بالنسبة لنتوء القمة الجبلية التي تفصل بين بلدين مختلفين. وقد وجد شاطوبريان هذا الحدث في قطع رأس عشيقة رانسي" (أ.ن.ج: 115-116). فالمشهد الذي رأى فيه رانسي — وهو راجع من الصيد — رأس عشيقته موضوعاً ومدمى بجانب التابوت،

هو إذن حقيقي وخادع في نفس الوقت. وبالنسبة للشعراء فقطع الرأس حدث وقع بالفعل، وبالنسبة للمتدينين فالأمر هنا لايتعلق إلا برؤيا تبعث على التقوى. وفي الواقع، فإنّ كلّ التأويلات ممكنة، لأننا هنا في حقل الكتابة.

في الأدب كذلك نجد اشتغال تشكيل الحلم، أي اشتغال تشكيل اللاوعي. وبنفس القدر الذي تكون فيه لغة الأحلام لغة هيروغليفية، ولغة مبنية على مبدأ التشابه والتماثل، فإن الكتابة النصية تتأسس على تطبيق الرموز. وهكذا فإن الصفحات الثلاثين الأولى من "البحث" التي يصف فيها راوي بروست تجربته الخاصة المتعلقة بالنوم، لها وظيفة تشكيل منطق جديد للزمن: "إن العمل الأدبي (الشكل الثالث) وهو ينتج عن النوم يتأسس على مبدأ مثير: هو تشويش مسيرة الزمن (أو مسيرة الكرونولوجي)" (ح.ل: 317). وفي الأخير ينبغي لنا أن نعطي مكاناً لـ "النفي" نظراً لأهميته في التحليل الفرويدي للاوعي. فلهذه العملية اشتغال خاص جداً. إنها تعني الاعتراف الظاهر بالملفوظ الذي تدعي نفيه. والحال أنه، وبالتحديد، انطلاقاً من هذا الميكانزم يتشكل البعد الرمزي في "سارازين": فالراوي تقاطعه في سرده المرأة الشابة التي دعته إلى أن يحكي لها هذا السرد. فالمركيزة المفزوعة بالقة والكبيرة للخصاء، وهي التيمة المركزية في السرد، تدخل هكذا بسهولة في الجانب الفاعل في الخصاء، في الوقت ذاته الذي تدعي فيه أنها تبتعد عن هذا الجانب. بالإضافة إلى ذلك فإنها، وهي تقرر أن تنقض الميثاق الذي كانت قد أبرمته سابقاً مع الراوي (ليلة عشق واحدة مقابل

قصة جميلة)، تعجّل هذا الراوي بولوج الحقل الرمزي للمخصيين. إن النفي الذي يشهد عليه السرد من خلال كلام المرأة الشابة يمكّن إذن من القبض على إحدى الأفكار الأساسية في القصة، وهي فكرة تحول المجتمع الباريسي في القرن العشرين الذي نتج عنه انهيار شامل لكل نظام وتراتب، أي عدوى الخصاء. وبمعنى آخر فإن رفض التناقضات المضبوطة ينتهي بنشر عدواه بين الجميع: "إنه قاتل -كما يقول النص- أن نرفع الخط الفاصل والحاجز الجدولي الذي يسمح للمعنى بالاشتغال (حائط النقيض) ويسمح للحياة بالاستمرار (قاعدة الميثاق)" (س.ز: 221). إن اللغة النصية تبدو مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللغة الرمزية.

ومن خلال هذه المعادلة بين المنطق الرمزي والمنطق النصي يبرز التماثل بين الأدب والحلم. وهذا التماثل القائم بين اللغتين كان قد تم التعبير عنه منذ "أساطير": "فالمدلول الواحد يمكن أن تقابله عدة دوال. إنه حال المدلول اللسني والمدلول النفسي، وهو حال المفهوم الأسطوري كذلك" (م: 205). ونظراً لأن الكتابة في نفس الكتاب تأخذ تعريفها باعتبارها "دال الأسطورة الأدبية" يمكننا أن نقترح الشكل التالي:

الحلم		الأدب
معنى ظاهر معنى مستتر	=	نظام I نظام II

وبعد عشرين سنة تقريباً، وفي "رولان بارت بقلمه" سوف يتم وضع الكتابة هذه المرة في علاقة مع الاستيهام: "فالاستيهام يعجبني لأنه يبقى ملازماً لوعي الواقع (واقع المكان الذي أوجد فيه)، وهكذا ينشأ فضاء مزدوج، مائل ومتدرج في رحمه يتخذ صوت ما موقعه كشيء غير مباشر كما في مسيرة الهروب: شيء ما يجدل، إنه من دون قلم أو ورق، وهو بداية الكتابة" (ر.ب: 90). إن الاستيهام هو كالأدب لغة وسيطة وفاصلة تقع بين أنظمة عديدة.

وليست لغة الأدب كإنجاز حلمي استيهامي في آخر المطاف شيئاً سوى أنها لغة للمتخيل.

التقويم الأدبي:

ولئن كان الوجود الأدبي يظهر في اشتغال الدال، فإنه بالإمكان، ولا شك في ذلك، تقويم "النوعية الأدبية" لعمل أدبي ما انطلاقاً من معايير محددة بشك لابأس به. وفي هذه الحالة من اللائق كما أشار إلى ذلك بارت، أن نوضح حدود مشروع كهذا. فالتقويم النقدي يواجهه في البداية حد ذو طبيعة تاريخية وثقافية: "إنني أعتقد أن التمييز بين أدب "جيد" وأدب "رديء" لا يمكن أن يتم وفق معايير بسيطة ونهائية، وهي قسمة وجدنا فيها أنفسنا منذ زمن بعيد" (ح.ص: 33). من ناحية أخرى، فالتمييز الموجود في "لذة النص" بين "نصوص اللذة" texts de plaisir و"نصوص الثرثرة" texts de babil يركز على ذاتية أحكام القيمة ذات

الطبيعة الجمالية : "فالكل يمكنه أن يشهد أن لذة النص ليست متحققة" (ح.ص: 83)، والمشكل أنه ليس هناك "جسد كوني" فالشخص الذي يقترب من العمل الأدبي هو شخص خاص بشكل لا يقبل التبسيط، كما أن "جسد الرغبة – قراءة الرغبة – هو على الفور متميز" (س.ك: 64).

إن الشيء الذي يجب على القارئ أن يصل إليه لا يشكل مع ذلك حاجزاً لا يمكن القفز عليه في عملية التقويم. فالقارئ يمكنه وينبغي عليه أن يتحمل مسؤولية معاصرته، وبالطبع لا يمكنه أن يحكم أبداً على أعمال خارج الزمن الذي يعيش فيه، ولكن، وهنا تكمن وضعية ليست سلبية في شيء، إنها ترخص مقاربة جديدة جذرياً للنصوص القديمة. وينبغي أن نعرف كيف نقوّم أعمال الماضي وفق قاعدة المطلق الجديد. هكذا فكر بارت في خلق أداة نقدية أصيلة توافق المنطق الأدبي الجديد لملامسة النصوص المعاصرة، تلك التي جاءت بعد القطيعة المالارمية الكبيرة في القرن الماضي: سيكون من الممكن إذن أن نطبق هذه الأداة على أعمال الماضي وأن ننشئ هكذا نقداً سياسياً يبرز من الجديد المطلق للمعاصرة" (ح.ص: 50). إن هذه الأداة التحليلية المعاصرة كما هو معلوم هي "النص" المحدد كحقل منهجيّ وكأداة تصويرية وكمجموعة روحية من القوانين، والمرتكز على العمل والإنتاج la production وليس على المنتوج le produit. وإذن فالتمييز بين القديم والجديد يتم تأسيسه على الأقل فيما يتعلق بالدال: إن كل لغة تصبح قديمة عندما يتم تكرارها (...) وبالمقابل فالجديد هو

الذي يشكل المتعة" (ل.ن: 66). والنتيجة الحتمية للرأي القيلي هذا هي أنه انطلاقاً من قراءة الأعمال الموجودة قبلاً، يتم استشراف أدب المستقبل: "إنني أعتقد أنه ينبغي أن نقرأ حسب رغبة نص المستقبل، وينبغي أن نقرأ النص الماضي في اتجاه عدمي، وبمعنى آخر في اتجاه ما لم يوجد بعد" (ل.ن: 107).

إن المعيار الأساسي الذي هو بالنسبة لنا كقراء معاصرين لإنتاجية اللا محدودة للغة القيمة الإيجابية، إنما هو "النص المنسوخ" le texte scriptable الذي يشكل "النص المقروء" le texte lisible قيمته السلبية: "إن تقويمنا لا يمكن أن يكون مرتبطاً إلا بتجربة، وهذه التجربة هي تجربة الكتابة. فمن ناحية هناك ما يمكن أن يكتب ومن ناحية أخرى هناك ما لا يمكن أن يكتب" (س.ز: 10). ولئن كان "المنسوخ" يتم تقويمه بهذا الشكل، فبسبب الرهان الجديد للأدب، الرهان الملتهب والثوري الذي يحوّل القارئ من مستهلك إلى منتج. إن القارئ ينبغي عليه أن يعيد توزيع النص حسب جسده الخاص ورغبته الخاصة، وفي هذه النقطة يكمن المعيار الجمالي الأساسي الذي يتجاوز بشكل كبير حدود الأدب. إن بارت قد حلل بالفعل في منظور مشابه بعض ملصقات ريكيشو الرسام المعاصر لـ "ما بعد المعدنيات": "إن مقياس العمل لا يكمن في ما يقدمه في النهاية (أي في كونه المنتوج المتقن)، بل يكمن في العمل الذي يقدمه (أي في الإنتاج الذي يريد أن يقود إليه القارئ)، فبقدر ما يتكوّن العمل (ويقرأ) بالتدريج، بقدر ما يتغير" (و.م: 207). فالوجه السلبي لـ "المنسوخ" هو

منطقياً "المقروء" إذن، أي النص الكلاسيكي المحدود التعدد الذي يفرض سلسلة مزدوجة من المعادلات. فالمنسوخ هو الجديد والاستثناء والهروب إلى الأمام، أي ما لايمكن تلخيصه. وبالمقابل فالمقروء يحيل إلى القديم، إلى القاعدة، إلى الثرثرة، وينهض على مفصل منطقي يمكن استنتاجه عن طريق التحليل. ومع ذلك فليس المقصود أن نقيم تصنيفاً صارماً، فالمنسوخ والمقروء ليسا سوى مفهومين إجرائيين لتقويم نصيب الأدب ونصيب المسكوكات، والأعمال التي تنهض فقط على هذه المقولة أو تلك قليلة.

إنه لمن المثير أن نلاحظ أن نفور رولان بارت من الأدب الرديء يتطابق تماماً مع التقزز الذي نستشعره تجاه الطبيعي الزائف الذي يميز الأساطير. فالنص المقروء، مثله مثل الأسطورة، هو تحويل للثقافة إلى طبيعة، أي هو تجربة أنانية ترفض التفاخر الصريح لشفرته البلاغية، وهكذا نفهم أن العتيق في كتابة بلزاك إنما يكمن في الشفرات الثقافية (التي ليست إلا أساطير). إن بلزاك وهو يود أن يصون كل ثمن منطق ومقروئية سرده، يجبر على اللجوء باستمرار إلى سلطة هذه المعرفة أو تلك التي تزعم لنفسها الكونية لكي يضمن احتمالية ما يحكيه: "إن "الحياة" تصبح إذن في النص الكلاسيكي خليطاً مقززاً من الآراء العامة وغطاء من الأفكار المحصلة" (س.ز: 21). و"الطبيعي"، و"المسلم به"، والمعنى الوحيد والقطعي، كلها خصائص سلبية تحدد في نفس الوقت الأدب الرديء وثقافة "البورجوازية الصغيرة". ثم إن الأسطورة التي أشبعها قانون المعنى تسبب الغثيان، والنص الكلاسيكي المملوء

والمضغوط كثيراً يسبب النفور: "إن المقروء إذن هو الأسطوري، فهناك معنى أخير يجعلهما طبيعيين. ومن هنا فإنه يحرم القارئ من كل حرية ومن كل سلطة، بحيث يصبح من المستحيل أن يعيد كتابة نص منقبض جداً. فالأدب مثل أورفي، بمجرد ما ينقلب على ما يحب لا يبقى بين يديه إلا معنى مسمّى، أي معنى ميت" (أ.ن: 265). إذن ففي إطار هذا الصراع مع المدلول الذي يحاول دائماً أن يفرض نفسه على العرض الحر للدال تدخل قيمة النص منطقة اللعب، فإذا تغلب المعنى فحينئذ يكف النص عن أن يكون أدباً ويصير مسكوكاً stéréotyoe. وإجمالاً فالأدب الرديء هو الأدب المتوقع، ولا شيء أفظع بالنسبة للفن من الملل: "يمكننا إذن أن نؤسس تصنيفاً للخطابات بعلاقتها مع درجتها في التقوقعية. فـ "نص الأموات" le texete des morts وهو نص صلوات لا يمكننا أن نغير فيه أية كلمة" (ر.ب: 152).

وفيما يتعلق بـ "الأدب الجديد" فإن معايير بارت قد تطورت من التحليل البنيوي للسرد إلى لذة النص. فهو مرحلة أولى نظر إلى النص كبنية قبل كل شيء، فربط قيمته بصرامة النسق الذي يخضع له. فعلى مستوى الحكي مثلاً، فمن اللازم أن نقوم باختيار بين الصيغة الشخصية personnelle والصيغة الغيريةapersonnelle. إن أكاتا كريستي قد كذبت حينما كانت في "الساعة الخامسة وخمس وعشرين دقيقة" تصور الشخصية الرئيسة من الداخل من دون أن تشير مع ذلك إلى أن هذه الشخصية هي شخصية القاتل: "إن الدوامة المبالغ فيها للنسقين معاً تخلق اللغز وحدها، ونفهم إذن أنه

في القطب الآخر للأدب نجعل من صرامة النسق المختار شرطاً أساسياً للعمل من دون أن نتمكن مع ذلك من تشرفه دائماً وحتى النهاية" (م.ت.ب.س: 41-42). وبعبارات أخرى، وكما سبق وأن قيل في "أبحاث نقدية" فالعلامة تكون ناجحة عندما تكون وظيفية" (أ.ن: 59). ولكن إذا كان من الواجب على العمل الأدبي أن يكون صارماً في هذه المرحلة الأولى من التفكير البارتي، فإنه من اللازم أن يكون صريحاً كذلك، والمقصود بالفعل أن يتخلص من النية السيئة التي تحدد كل الأساطير: "إن صراحة النظام الأدبي إجمالاً هي التي تصبح معيار قيمة، فالأدب "الرديء" هو الأدب الذي يطبق وعياً جيداً في المعاني الكاملة، والأدب "الجيد" عكس ذلك هو الذي يتصارع علانية مع إغواء المعنى" (أ.ن: 267). وهكذا فإن عملاً أدبياً يكون فيه السرد في الواجهة، وفيه يتساءل السرد حول حقيقة خطابه الخاص، هو عمل من النوعية الممتازة. هذه هي حالة "سارازين". فالراوي لكي يفتن ماركيزة دورشفيلد يحكي قصة زامبينيلا. إن السرد يقاد إذن إلى أن يعكس نفسه، وإلى أن يحكي نفسه. إنه يتقدم كحقيقة حكائية خالصة.

في مرحلة تالية، وعندما تم لقاء بارت بنظريات كريستيفا حول النص، أضاف إلى أدواته معايير أخرى في تقويمه للأدب. فبمجرد ما تم تحديد النص كتقاطع منتج للشفرات، فإن قيمته لايمكن أن تكون إلا متناسبة مع التعدد الذي يتضمنه، فالتعددية والالتباس يصبحان هكذا الملمحين البنائيين للأدبي. لقد اكتسب النص قيمته بمقدار ما ارتفع عدد الشفرات التي تشكل نسيجه،

وبمقدار ما أصبح متعذراً اكتشاف أصل الأصوات التي يقوم بإسماعها. فمن ناحية "ليست هناك من قوة أعلى من التعدد" (س.ك: 66). (باعتبار أن مضاعفة الشفرات هي الوسيلة الوحيدة لإعادة تنشيط التجربة اللغوية المتحجرة في استعمالها المرجعي)، ومن ناحية أخرى يعتبر من الضروري إقامة غموض فيما بين اللحظتين الرمزية والإجرائية، فالقارئ لا ينبغي عليه أبداً أن يستطيع القول إن هذه الإشارة أو تلك موجودة هنا لكي تعني شيئاً ما، أو لأن الكاتب يحتاج إليها لمواصلة سرده. هكذا عندما تقاطع سارازين زامبينيلا في الوقت الذي ستقوم فيه بالكشف عن هويتها المخصية، فإن نوعين من الشروح يمكّنان من إدراك الواقعة. فقد حاول بلزاك أن يغني صورة شخصيته النفسية (تابو الإخصاء، والرفض اللاواعي للواقع)، ولكن كان من الضروري له أيضاً أن يمنع أن يتم النطق بكلمة "مخصي" لكي لا يعطي حلاً للغز، وليمكن الحكاية من أن تواصل سيرها: "إن مداري الضرورة يبقيان غامضين، والكتابة الحكائية الجيدة هي هذا الغموض نفسه" (س.ز: 184).

في نهاية المطاف يمكن أن نستنتج على هامش هاتين المرحلتين من تفكير بارت نقطة أساسية نجدها في كل أعماله، وهي أن قيمة النص تبقى مرتبطة باللذة التي يقولها ويثيرها: "فالحظ يبتسم للطليعة كلما كان الجسد هو الذي يكتب، لا الأيديولوجيا" (ح.ص: 182). وبالنسبة للكاتب فالأمر يقتضي منه أن يضع رغبته على الحلبة، وأن ينقل السيناريو الخيالي إلى

مشهد، وبالفعل فنصوص الكتاب التي لا تتشابه على الإطلاق لأنها مطبوعة بغريزة الجسد، يمكن أن نجمعها وأن نضعها في إطار نفس الظاهرة التي نسميها "الأدب": "إن ساد، وفوريي ولويولا، على الرغم من أن الأيديولوجيا تجعلهم مختلفين كلياً، إلا أن لهم هذا الملمح المشترك والقوي جداً الذي هو الكتابة وفق رغبتهم، والذي هو إنتاج لغات وفق رغبتهم هي لغات الرغبة" (ح.ص: 243).

وانطلاقاً من هذه المعايير المختلفة التي تتعلق بالأدبي يمكن أن نتجرأ ونضع هذا السلم الخاص بالقيم النصية، فمن الكليشي المزفّت cliché poisseaux والجامد كما نجده في ثقافة الجماهير، إلى التعدد اللامنقطع le pluriel interrompu الذي يكوّن النص، يمكن أن نضع خطاً مستقيماً بإمكانه أن يعرفنا على الدرجة الأدبية لكل نص: "إن سلم القيم الذي تخضع له الأعمال هو بالتقريب ذلك السلم الذي يمر من الكليشي إلى الرمز" (ح. صك131). وتقويم كهذا يمر بالضرورة إذن من التمييز الموضوع في "/ز" بين "النص المقروء" lisible و"النص المنسوخ" scriptable، وينبغي بالإضافة إلى ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار نوعاً ثالثاً تم تحديده في "بارت بقلمه" هو نوع "الممكن القبول" le receivable: "فالممكن قبوله هو غير المقروء الذي يدرك، وهو النص الملتهب، وهو الإنتاج الخارج دائماً عن كل محتمل والذي وظيفته — التي يضطلع بها ناسخه ظاهرياً — هي الاحتجاج على الضغط التجاري للمكتوب" (ر.ب: 122).

ولكي نقوم بتركيب لأفكار بارت التي تتعلق بالتقويم الأدبي نقترح الجدولين التاليين :

القيمة الأدبية	الأمثلة	الطبيعة	التيبولوجيا
+00	غير المنشور	ملتهب	الممكن قبوله
↑	مالارمي- بطاي- سولرس	ممتع	المنسوخ
	راسين- ساد- بلزاك	لذيذ	المقروء المتعدد المعاني
-00	الأدب الجماهيري	مزفّت	المقروء الأحادي المعاني

جدول1: التيبولوجيا النصية والقيمة الأدبية

إن الخط المستقيم في حد ذاته واضح بما فيه الكفاية، فهو يمر من الممتلئ جداً إلى المؤجل، من الذي قيل إلى أنت، ومن الثرثرة إلى التناثر، ومن الملل إلى المتعة، معيار التقويم كما هو معلوم هو التعدد، وكلما كان النص يبتعد عن المسكوك ويقترب من الالتباس كان نصاً أدبياً.

التيبولوجيا	الشفرات					خارج الشفرة
	ثقافية	اختيارية	هرمنوطيقية	سيمية	رمزية	
نص ممكن القبول						+
نص منسوخ				+	+	
نص مقروء ومتعدد المعاني	+	+	+	+	+	
نص مقروء وأحادي	+	+	+	+		

جدول 2: التوزيع الأدبي للشفرات

واضح أن النوعية الأدبية للعمل تنبع على مستوى الشفرة الرمزية في حين أن الشفرة الثقافية التي توجد في الطرف الآخر من الجدول هي الشفرة السلبية، وينبغي لكي نحدد بالفعل القيمة الحقيقية للنص أن نبحث عن الوسط المتوازن بين الثقافي والرمزي المتوفرين فيه. وهكذا فالنص المنسوخ الرمزي وليس الثقافي هو أكثر "أدبية" من النص المتعدد المعاني الرمزي والثقافي في نفس الوقت.

ويأتي النص الأحادي البعد الثقافي فقط في آخر الترتيب. وبالنسبة للنص الممكن قبوله فهو من قبيل اليوطوبيا البارتية للنص "الخارج عن الثقافة".

إن إمكانية وضع تحديد ما للأدبي من خلال المعايير البنيوية الدقيقة هي أصل التمييز المشهور بين "الكاتب" و"المستكتب". وتعارض هذين الاستعمالين هو نقطة أساسية في تفكير بارت النقدي، ففي الوقت الذي ينظر فيه الكاتب كصاحب فعل غير متعدّ إلى اللغة كنتيجة في حد ذاتها، فإن المستكتب كصاحب فعل متعدّ لا يرى الكلمات إلا باعتبارها وسيلة لنقل الفكر. فالأول يشتغل على الكلمة والثاني يستعملها: "إن الكاتب هو تابع للكاهن، أما المستكتب فهو تابع لرجل الدين، وكلمة أحدهما هي فعل غير متعدّ (هي إذن حركة بمعنى آخر)، في حين إن كلمة الآخر هي ممارسة" (أ.ن: 152). إن اللغة بعبارات أخرى هي بالنسبة للكاتب عمل، وبالنسبة للمستكتب دعامة للعمل، والخط الفاصل لا يمر بين الممارسة الأدبية والممارسة النقدية، ولكنه يمر بين الأدب الحقيقي وشبه الحقيقي، فلا شيء يعارض وجود النقاد الكتاب، ونحن نجد الاستكتاب عند الكثير من مؤلفي الأدب، فمفهوما "الكاتب" و"المستكتب" ليسا ترتيبيين وإنما هما تقويميان.

والتمييز بين "الكاتب" و"الناقد" هو تمييز ذو طبيعة أخرى. إنه يجد بناءه في اختلاف الموضوعات التي يوجّه النظر إليها. فموضوع الكاتب هو العالم وموضوع الناقد هو لغة الكاتب: "إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فهو مختلف جداً، فهذا الموضع ليس هو "العالم"، وإنما هو

خطاب شخص آخر. وإذن فالنقد هو خطاب حول الخطاب" (أ.ن: 255). هكذا ومع الإشارة إلى أهمية هذه الملاحظة، فإن تجربة الكاتب والناقد كلتيهما تتأسس على غير المباشر. فالكاتب يتكلم بواسطة عمل اللغة، والناقد يتكلم بواسطة خطاب الكاتب. وفي هذه الحالة فإن غير المباشر ينهض بأعبائه الكاتب. وبخلاف ذلك فالناقد لا يستطيع التوصل إلى تحويل "أناه" إلى علامة خالصة، وإلى إدراجها ضمن شفرة أدبية كاملة: "إن الناقد كاتب، ولكن مع وقف التنفيذ. إنه مثله مثل الكاتب يريد أن يصدق ما يكتبه بدرجة أقل من أن نصدق السبب الذي يدفعه إلى كتابة ذلك. ولكنه عكس الكاتب، لا يمكن تحقيق هذه الرغبة ويبقى بين الخطأ والحقيقة" (أ.ن: 18). وانطلاقاً من هاتين السلسلتين من التمايزات يظهر واضحاً أن صفة "الناقد الكاتب" تنطبق بشكل تام على بارت نفسه. إن خطاب بارت بالفعل وهو يأخذ شكل الخطاب حول الخطاب، واللغة حول اللغة، يتأسس باستمرار على تجربته عن غير المباشر. وهذا التوجه يسير في تطور تدريجي مع تشكل أعمال بارت. وسيتفجر في "بارت بقلمه" حيث نستطيع أن نقرأ هذه الجملة التي هي بمثابة الاستهلال: "إن كل هذا ينبغي أن يعتبر وكأنه قيل من طرف شخصية في رواية" (ر.ب: ظهر الغلاف).

إن التمييز بين "الكتابة" و"الاستكتاب" تجعل التعارض بين الخطاب النظري والخطاب الأدبي باطلاً. إذ أن تداخل تجربتي الناقد والكاتب هو تداخل مثير في الزمن المعاصر: فمنذ مائة سنة بالتقريب، ومنذ مالارمي من دون شك، حدث تغير هام لأمكنة

أدبنا، وما أصبح متبادلاً ومتداخلاً ومتحداً هو الوظيفة المزدوجة الشعرية والنقدية في الكتابة" (ن.ح: 45). فالناقد وكما سبق أن رأينا بالنسبة للكاتب، أصبح يستعمل الكلمة غير المباشرة ويرفض أن يختتم خطابه بشكل استبدادي. لقد اختار هو أيضاً الكتابة ضد الاستكتاب: "لقد التقى الكاتب مع الناقد في الوضعية الصعبة ذاتها وأمام نفس الموضوع الذي هو اللغة" (ن.ح: 47). وهذه الوظيفة النقدية والوظيفة الأدبية هي أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالبنيوية. فقد أصبحت هذه الأخيرة تتحدد بواسطة عمليتين نمطيتين يتأسس عليهما الأدب أيضاً، وهما: التقطيع والتنسيق. إن التجربة الأدبية والفاعلية البنيوية مبنيتان معاً على أساس فن التوليف الذي من خلاله يتم إظهار، بواسطة قواعد محددة، ما يبقى غير ظاهر في الموضوع في حالته الأولى. وفي الحالتين معاً يتعلق الأمر بإعادة بناء المعطى من أجل استنتاج معنى جدي: "في هذه النقطة، وبحصر المعنى، لايوجد أي اختلاف تقني بين البنيوية العالمة من جهة والأدب خاصة والفن عامة من جهة أخرى. فكلاهما ينبنيان على المحاكاة التي لا تتأسس على تشابه المواد (كما يقع في الفن الواقعي)، ولكن على تشابه الوظائف (الذي يسميه ليفي — شتروس تماثلاً)" (ن.ح: 215).

إن التداخل لَواقعٌ بين النقد والأدب في الاتجاهين، فإذا كان النقد يصير أدباً، فالأدب هو الآخر يصير — واليوم أكثر من أي وقت مضى— نقداً، وجيرار جينيت ممثل كامل للاتجاه الأول. إنه ينهض بأعباء بزوغ الكتابة في خطاب هو قبلياً خطاب نظري لناقد شعري: "إن الناقد يقبل جوع الدال إلى خطابه الشخصي، وهو على الأقل حال جينيت. إنني لا أحكم هنا على الكتابة باسم

"الأسلوب" (الذي هو أسلوب جيد عند جينيت) ولكن بحسب نوع القوة الاستيهامية التي تجعل الناسخ عوض أن يقوم بعملية الترتيب والتسمية، يقبل أن يضع خطابه على الخشبة" (ح.ل.202). وفيما يتعلق بالوظيفة النقدية في العمل الأدبي، فإننا نفكر أيضاً في ظاهرة قريبة منا هي الثورة الأدبية التي جسدتها الرواية الجديدة. إن الأدب حين تحقق له في آن واحد أن يكون لغة ولغة واصفة، في هذا الوقت بالضبط، كان دخوله بسهولة في المعاصرة: "فمع الاهتزازات الأولى للوعي البورجوازي السعيد على الأرجح، أصبح الأدب يدرك ازدواجيته، فقد أصبح في نفس الوقت موضوعاً ونظرة عن هذا الكلام، وأصبح — موضوعاً وأدباً واصفاً" (أ.ن: 106). وفي الأخير، فالكتابة النمطية للحداثة هي كتابة بلانشو التي وهي، تعبر عن شروط غيابها الخاص، وهي تتكلم بلغات أخرى كي لا تتكلم غير لغتها، تأخذ موقعاً متأرجحاً بين النقد والأدب، بين اللغة واللغة الواصفة: "إن بلانشو (الناقد أو "الروائي") يمثل إذن بطريقته التي هي متفردة (..) نوعاً من ملحمة المعنى، أو إذا أمكننا القول، يمثل ملحمة آدم، ملحمة الإنسان الأول لما قبل المعنى" (أ.ن: 269).

قضية المعنى

طبيعة المعنى الأدبي

الوجود الأدبي كما رأينا ينبغي أن نبحث عنه في عمل الدال: "فالأدب شكلي بالتعريف" (أ.ن: 69). والأدب يرتكز على حجم الكتابة وعلى إنجاز الإنتاج النصي الذي لا يستطيع أي نوع من القراءة أن يجعله منغلقاً. والسؤال هو معرفة العلاقات التي يقيمها مع المعنى هذا الإنجاز غير المتعدي والمستقل، والذي ليس له من هدف غير نفسه. يمكننا أن نقدم أول إجابة لذلك من خلال المقدمة التي وضعها بارت سنة 1963 لـ "طبائع" لابروبير. فـ "بالنسبة للابروبير، فأن تكون كاتباً هو الاعتقاد بمعنى ما أن المضمون يرتبط بالشكل، وأننا ونحن نشتغل على بنيات الشكل، ونحن نحورها، ننتهي إلى إنتاج ذكاء خاص للأشياء، وإلى تخريج أصيل للواقع، وبعبارة مختصرة، ننتهي إلى معنى جديد، فاللغة وحدها أيديولوجيا" (أ.ن: 236). إن إعادة اكتشاف المعنى بالاشتغال

على اللغة هو مبدأ كل أدب، ويكفينا لكي نقتنع بذلك فحص نظام المعنى في الرواية الجديدة. فأعمال روب- غرييه مثلاً تفرض نفسها من خلال عدد معين من الانتصارات الشكلية، وهي تحاول الوصول إلى وصف غير لامع، محايد ولفظي للأشياء التي تحيط بنا. وفي هذه الحالة، فإن النظرة إلى الأشياء بهذا الشكل تطرح من دون شك مشكلة معناها، مشاركة بذلك في الفكر الميتافيزيقي. والرواية الجديدة ذات الأسس الشكلية لا تخرج مع ذلك عن فضاء المعنى، بل بالعكس من ذلك، فـ "هي مؤسسة كبيرة بعض الشيء، تقنية من جانب، ومن جانب آخر فلسفية" (ح.ص: 17). والأدب تحديداً يتعلق بإشكالية الشكل، فإنه يعيد اكتشاف القضية المحرقة للدلالة. وهكذا فقد توصل بارت إلى هذا التأكيد المشهور في "أبحاث نقدية": "إن الكاتب وهو يسجن نفسه داخل "كيف نكتب؟"، ينتهي إلى معانقة السؤال المفتوح بامتياز: لماذا العالم؟ وما معنى الأشياء؟" (أ.ن: 149). والكلام المشحوذ للكاتب، وهو يصبح بالفعل هدفاً لذاته ينقل بالوساطة الرؤية الموضوعية بخداع، والتي تكون لنا عن العالم الذي يحيط بنا.

هكذا، فإن الأدب يظل بعيداً عن تحطيم كل علاقاته بالمعنى. إنه مخترق بفكر حيوي وحيّ، متولد عن لعبة الدوال. وفي هذا المستوى يلتقي الذكاء الأدبي بالمنطق الرياضي: "في الرياضيات هناك غنى كبير في التخيل، وهناك نماذج كبيرة من الفكر المنطقي، وهناك فكر يتكون بشكل جد حيّ، وكل هذا يهم الأدب بدرجة كبيرة" (ح.ص: 293). هكذا يرفض بارت

كل توافق مع التعارض التقليدي بين المضمون والشكل. فكل مستوى دلالي في النص الذي يتكون في انفكاك معنوي متناه ليس إلا دالاً لمستوى أكبر. وبعبارة أخرى فـ "المدلولات أشكال" (ح. ل: 144). ولقد رأينا كيف عبر روب – غرييه عن سلبية العالم عن طريق التقنية الروائية وحدها فقط. إن استثمار الطبيعة الشكلية للمعنى إلى أقصى حد تقودنا، والحالة هذه، إلى نصوص "دراما" فيليب سولرس، النص المنسوخ الذي يقدم للقارئ وهو منشبك في عمل كتابته الخاص. إن نص "دراما" لايقول شيئاً سوى أنه يحكي قصة. وبهذا الشكل تحديداً فهو يحقق فعل الأدب: "ليتطابق الفعل في درجته الصفر مع المعنى المشبع ومع الطابع الدال للكلام، ولينقل الحدث (الدراما) بشكل من الأشكال من العالم المنقول (حقيقة كان أو حلماً أو خيالاً) إلى الحركة نفسها للكلمات التي تنظر إلى هذا العالم كما تنظر العيون، فلربما هنا تكمن نقطة بداية الأعمال الواقعية مطلقاً" (س.ك: 25).

هذا التحليل للعلاقات التي يقيمها الأدب يبين مرة أخرى التأثير القاطع للنظريات الجاكبسونية على تفكير بارت. وكنا قد رأينا سابقاً بأي معنى تم تحديد الوظيفة الشعرية للغة في "محاضرات في اللسانيات العامة" باعتبارها اتجاهاً للنظر إلى الرسالة لذاتها، وسنجد نفس التصور للهوية الفنية في "الواضح والمنفرج": إن الفن، أي فن، من الشعر إلى الرسم المتحرك إلى الطقوسي، يوجد في الوقت الذي يقع فيه النظر على

الدال.وصحيح أن المدلول يوجد عادة في الإنتاجات الفنية، لكن هذا المدلول، في النهاية يأتي بشكل غير مباشر: إنه يؤخذ مواربة إذا جاز لنا هذا القول" (و.م: 187). وبالنسبة لبارت، كما هو الحال بالنسبة لجاكبسون، فالراجح في الخطاب الأدبي هو جانب اللغة الشهوانية. ونظراً لأن الدال هو الذي يظهر على حساب المدلول، فالأدب لابد وأن يعطي معنى غير محدد. والكلمات بسبب العمل الذي يفرضه النص عليها، تتوقف عن الالتصاق بمضامينها، وتحرر تبعاً لذلك فضاءً لعبياً، حيث يصبح اللعب بالعلامات وتصبح القراءات المتعددة أموراً ممكنة. وفعلاً فإن معنى النص لايختزل أبداً في التقريري، فالوظيفة التواصلية لا تستنفذ الدلالة الأدبية. ومن أجل هذا السبب فقد تم تعريف النص الأدبي، هذا النص المخطوط بامتياز، كمتمرد على التلخيص. والكاتب الحقيقي لا يهتم إلا قليلاً بالمعنى المرجعي لخطابه، بقدر ما يهتم بـ "الإضافات" التي تمنحها الكتابة لهذا الخطاب، "وهو الشرط الذي يقتسمه (الكاتب) مع الأحمق والثرثار ورجل الرياضيات، ولكن الكتابة بالتحديد (أي كل اشتغال بالدال) هي صاحبة المسؤولية في تخصيصه" (ح.ل: 348).

إن الكاتب إذن يختار اللغة بدل المرجع، فمنطقة الخطاب ليست هي منطقة الواقع، والمعنى لايمكن أن ينظر إليه في استقلال عن الميكانزم الشكلي الذي يولده. وإذا كان من الممكن أن تتعدد في نص ساد وليس في الواقع، نشوات الفاجر خلال نفس المشهد،

فذلك يتم بسبب سلطات الكتابة: "إننا عندما نأتي ونمنع ساد لأسباب أخلاقية كما يفعل القانون، فلأننا نرفض الدخول في عالم ساد وحده، هذا العالم الذي هو عالم الخطاب. ومع ذلك، فإن ساد في كل صفحة من صفحات عمله، يقدم لنا براهين لـ "اللاواقعية" المتفق عليها. إن الذي يحدث في رواية من روايات ساد هو مختلف بامتياز، أي هو مستحيل، أو، بصفته كذلك، فإن استحالات المرجع تصبح إمكانات في الخطاب" (س.ف.ل: 41). فالأدب بوصفه لغة غير متعدية لا يتجه إلى نقل الواقع، ولكن إلى مضاعفته. إنه خطاب منكمش على نفسه، وذو دلالة غامضة ومنفلتة. والعمل الأدبي، لأنه بالضبط يحدد كإنجاز نصي يرفض أن يكون حلاً لطلاسم من نوع واقعي: "إن اختراع العلامات، وهذا ما نقرأه على ظهر "ساد، فوريي ولويولا" هو الدخول بشكل متناقض في ما بعد فوات أوان المعنى، هذا الذي هو الدال".

بدأنا نحصر بشكل واضح الطبيعة الخاصة للدلالة الأدبية. فهذا المعنى المنفلت والمنفصل، والناتج بالفعل وكما أوضحنا ذلك انطلاقاً من النظريات اللاكانية، ينتمي إلى الحقل الرمزي للفاعليات الإنسانية. وهذه الفكرة كان بارت قد لمّح لها منذ "درجة الصفر في الكتابة": "إن الأولى تظهر دائماً رمزية ومنطوية على ذاتها، ومتجهة علانية باتجاه سفح اللغة السردي" (د.ك: 18). وحين سيجعل بارت – بعد ذلك– من مفهوم "النص" مفهومه الخاص، فإن صوت الرمز سيبقى هو دائماً صاحب الامتياز في لعبة الشفرات الخمس التي تنسج

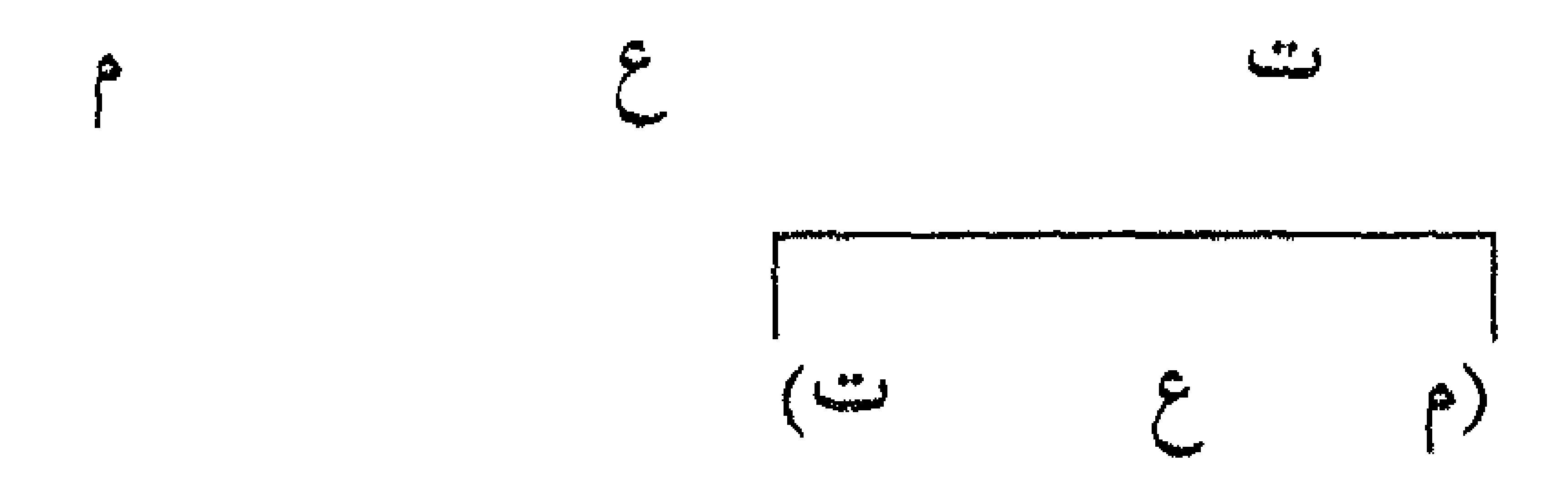
الكتابة. ولئن كان المعنى الرمزي ضرورياً إلى هذا الحد للعمل الأدبي، فذلك لأنه لا يتجاوز المرجع والرؤية الواقعية والاختزالية للعالم. وهكذا فإن التعارض مابين الجنسين ليس هو ما الذي يهم في "سارازين"، ولكن مايهم هو إطار جدول "مهيمن" و"مهيمَن عليه". والحال أننا نجد في الجانب الفعال رجلاً (النحات بوشاردون الذي يريد أن يحفظ سارازين من جاذبية الجنس)، ولكننا نجد أيضاً وبالأخص نساء (السيدة دولانتي الشخصية القوية والسلطوية، وسافو الشخصية الأسطورية والغاوية التي تشكل الخطر الحقيقي للبطل)، وفي جانب المخصيين لانجد سوى الشخصيات الرجولية: سارازين المنخور بشيطان الخصي والسارد الذي هو ضحية القصة التي يحكيها. إن التقريري بالنسبة لمعنى السرد ليس له من أهمية، وما يهم هو الدلالة الثانية: "إن الحقل الرمزي ليس (...) هو حقل الجنسين، بل حقل الخصي: الخاصي والمخصي، الفاعل والمفعول. وداخل هذا الحقل (وليس داخل حقل الجنسين) تتوزع بشكل مناسب شخصيات القصة" (س.ز: 43).

نصل إذن إلى النتيجة التالية، وهي أن العمل لايكون عملاً أدبياً حقيقة إلا عندما يكون مطبوعاً بالرمز، ولأن ستاندال استوعب هذه الحقيقة فقد ابتعد عن كتابة الرحلات وكرّس كل جهده للرواية. وهكذا، فقد نجح في "المنزل الريفي لبارم" نجاحاً لم يتحقق له في "روما، نابل، فلورنس". وقد تلخص هذا النجاح في إيصال شغفه الحماسي الذي كان يحسّ به تجاه إيطاليا. إن ستندال، وهو ينتقل من المذكرات إلى الكتاب قد استعاد القوة الموحية والكبيرة

للرمز: "إن ماتغير – وما حداث – بصفة عامة، بين "مذكرات السفر، و"المنزل الريفي" هو الكتابة. وما الكتابة؟ إنها قوة وثمرة محتملة لتدريب طويل، يحرر الخيال المحبّ من جموده العقيم، ويعطي لمغامرته شمولية رمزية" (ح.ل: 342).

الميكانيزم الدلالي:

إن المدلول الأدبي هو إذن مدلول ثان ورمزي. والمشكل هو معرفة بأي ميكانيزم يمكن للنص أن يولّد نوعاً خاصاً جداً من المعنى. ولكي نجيب عن هذا السؤال، يلزمنا الرجوع إلى مفهوم جوهري في التحليل البارتي: مفهوم "الإيحاء". فانطلاقاً من نظريات هلمسيلف سيبني رولان بارت فكرته هنا. وحسب اللغوي الدانماركي[21] فإن الأسلوب الإيحائي يصاغ بهذا الشكل:



في هذه الخطاطة تمثل (ت) مستوى التعبير، و(م) مستوى المضمون، و(ع) العلاقة بينهما. والإيحاء يجعل من نسق أول (الذي هو الآخر علاقة شكل ومضمون أيضاً) تعبيراً عن نسق ثان. فهو إذن وكما يشرح ذلك هلمسليف لغة، أحد مستوييها الذي هو

---

[21] Cf.L. Helmslev, Prolégoménes ā une théorie du langage, tra. Fr. Paris, Minuit 1968, cho. 22.

مستوى التعبير، هو لغة. وفي "عناصر السيميولوجيا"[22] تظهر لنا الإحالة على التحليل الهلمسليفي بشكل أوضح، لكن بارت كان قبل ذلك قد استنجد بمصطلحات اللغوي الدانماركي في "الأسطورة الآن"، وفي الجزء النظري الثاني من نص كتاب "أساطير". والإيحاء يتيح بالفعل تحديد نسقي الأسطوري والأدبي معاً. وكنا قد شرحنا تماثل البنيتين، وما ينبغي أن نركز عليه هنا هو أن الأدب يقوم على أساس الميكانيزم الإيحائي، حيث إنه يظهر كنظام أول دالّه نسق كامل هو اللغة الطبيعية. وتتحدد اللغة الأدبية بالفعل كما يلي وكما هو مبين في "حفيف اللغة": "إن الأدب باعتباره لغة هو بالتأكيد سيميوطيقا إيحائية. وإن نسق الدلالة الأول الذي هو اللغة (مثال ذلك اللغة الفرنسية) في النص الأدبي هو مجرد دال في خطاب ثان، مدلوله يختلف عن مدلولات اللغة" (ح.ل: 135). وهكذا فإن الأدب لايبدأ إلا عندما يمنح النص "إضافات" إلى البرودة المرجعية للغة. ولهذا بقيت من دون شك الجملة التي تفتح "البحث عن الزمن الضائع" شهيرة جداً: "إن الكاتب وهو يكتب في روايته: منذ زمن بعيد وأنا أنام في ساعة مبكرة، وهي جملة بسيطة، لا يستطيع أن يمنع موقع الظرف، واستعمال ضمير المتكلم، والتدشين نفسه لخطاب سيحكي، أو — بعبارة أحسن — لخطاب سيسرد استكشافاً للزمان المكان الليليين، إنّ هذا الكاتب لا يستطيع أن يمنع كل ذلك من تطوير خطاب ثان هو الأدب" (أ.ن: 12– 13).

---

[22] المقال ظهر أصلاً في مجلة: communication, 1964

هذه إذن هي خصوصية الدلالة الأدبية: "فبالكلمات تخلق الكتابة معنى لا تكون الكلمات في البداية تتوفر عليه" (ح.ص: 15). وبهذا المنظور يمكننا مقارنة الدلالة الأدبية بالشامبانيا: "إن بعض اللغات تشبه الشامبانيا، إنها ونحن نستمع إليها للمرة الأولى تطور دلالة لاحقة، ومن تأخر المعنى هذا ينشأ الأدب" (ح.ل: 285). ولغة شاطوبريان - لأنها بالخصوص ترضي تراتبات آثار المعنى هذه تكتسي كثافة أدبية قوية. وكمثال على هذا القياس والتوازن تعطي كتابة "مذكرات فيما وراء القبر" لحياة السارد الإحساس بعظمة المصير: "هذه اللغة أيضاً هي التي تمكنه من أن يحوّل شعرياً أشياء قبيحة، وكمثال على ذلك الملل الذي يتحدث عنه بشكل جيد والذي من هنا يتحول إلى شيء آخر" (ح.ص: 324). إن مبدأ الدلالة الأدبية هو تنضيد مختلف مستويات المعنى.

ويظهر إذن أن موقف بارت يتطابق مع موقف هلمسليف، ولكن هناك مع ذلك نقطة أساسية اختلف فيها رولان بارت مع هذا اللغوي، على الأقل ابتداء من "س/ز". فكل تحليل هلمسليف ينبني على التمييز بين "التقرير" و"الإيحاء"، بينما في نظر بارت قد لا يكون "التقرير" سوى مفهوم فارغ. وسواء أحببنا أم كرهنا فليس هناك خطاب يمكن أن يفلت من "الإيحاء". فالمدلول الأولى الذي يشكل الحقيقة الأصلية والقويمة للغة لا وجود له. والجمل ذات المظهر التقريري وظيفتها هي الإيحاء البدائي والطبيعي والحرفي: "إن التقرير ليس هو المعنى

الأول، ولكنه يظهر وكأنه كذلك. وبواسطة هذا الوهم لن يكون في آخر المطاف سوى الإيحاء الأخير (ذلك الإيحاء الذي يظهر وكأنه يؤسس ويغلق في نفس الوقت القراءة) والأسطورة الكبرى التي بفضلها يتظاهر النص بالرجوع إلى طبيعة اللغة، وإلى اللغة كطبيعة" (س.ز: 16).

هكذا، وكما هو الحال في أغلب الأحيان عند بارت فإن الإحالة على الأطروحات ذات السلطة الكبيرة (أطروحات هلمسليف بطبيعة الحال) ليست لها من أهمية إلا إذا كانت تخضع إلى إعادة تأويل شخصي، وسيتحول الميكانيزم الدلالي الذي وضعه هلمسليف إلى أداة نقدية موجهة ضد أيديولوجية اللغة.

وتقوم خصوصية بارت هنا على التقريب بين نظريتين للفن تبدوان ظاهرياً متباعدتين جداً: نظرة جاكبسون ونظرة بريشت. وما يهم بالنسبة لنا في تحليل اللغوي الروسي هو أن لزومية الخطاب الأدبي تفصل بين النصي والواقع. فالنص الشعري الذي يتمركز حول اللعب بالعلامات. هذا اللعب المتأصل فيه، يمكن أن يشتغل في استقلال عن كل إحالة على الواقع. والحالة هذه، فإن توضيح الفرق بين الدال والمرجع — وهنا نجد بريشت — له دور نقدي بامتياز. فهذا التوضيح يطرح السؤال في قلب البداهة نفسها، ويدفع بالمتلقي إلى إعادة النظر في المعادلة الخطية بين الواقع واللغة، بين الطبيعة والثقافة. وبهذا المعنى — وبريشت كان قد أدرك هذا — فإن هدف الفن هدف ثوري: "كيف؟! إن الأشياء هي كما هي، ذلك لأنها لا يمكن أن تكون غير ذلك. ونحن إذا كنا

نعرف بالضبط أن لاشيء يجبرها على أن تكون كذلك، فلماذا إذن نعطي لكل ما نمثله ولا يرضينا المبررات الأكثر بعداً عن الدحض؟ لماذا نضفي على كل شيء مظهر ولقب الحدث الطبيعي المؤثرين، محطمين هكذا كل أمل؟"[23]. ولم يقل بارت كلاماً يختلف عن هذا الكلام في مقدمته لـ "أبحاث نقدية": "إننا نرى أن تقنيات الأدب الكثيرة جداً والتي وضعت طوال التاريخ (على الرغم من أنها لم تحص بشكل جيد) تستخدم كلها لتجاوز المسمى الذي هي مجبرة على مضاعفته" (أ.ن: 15).

هكذا، فإن ما يعشقه بارت في الاشتغال الإيحائي ليس هو المتعة النصية التي يتيحها عدم حصولنا على المعنى فقط، ولكن ما يعشقه بالخصوص أيضاً هو إمكانية تحرير اللغة من الشرك الأيديولوجي الذي يضعها فيه المجتمع: "إن دور الفن هو الامتناع عن التعبير عن المعبر عنه، وهو انتزاع لغة أخرى، لغة "حقيقية"، من لغة العالم التي هي لغة الانفعالات الفقيرة والقوية" (أ.ن: 15). وفي غمرة هذا الصراع فقط، مع هذا "المسمى بمبالغة" أصيلاً، ونعني به اللغة، يمكن للأدب أن يبني. وبهذا الشكل، وسواء أكان ذلك يرضي الأدب أم لا، فإن هذا الأخير ينحاز إلى العالم.

---

[23] B. Brecht, Ecrits sur le theater, trad. Fr. Paris, L' Arche 1963 et 1972, tome I,p. 349.

ما الذي يقوله الأدب؟

ما الذي يقدمه النص إذن؟ وهل بالإمكان أن نعين في النص دلالة تشارك وجوده الأدبي في الجوهر؟ إن بارت يجيب في مقام أول بالإيجاب. وبالقدر الذي حاول فيه أن يقوم بتقويم الدرجة الأدبية في النص بواسطة معايير بنيوية، سيقوم جاهداً بتحديد المعنى اللازمني في الأدب. وفي الحالة هذه، فإن الذهاب في هذا الاتجاه سيطرح مشكلاً، لأن الوجود الأدبي لا يكمن في المدلول، بل في الدلالة، أي في عملية الانتقال من الأشكال إلى المضامين، وبالفعل فالأدب هو قبل كل شيء لعب شكلي، وهو الوضع الذي يقتسمه مع نظام الموضة: "إن نظام الموضة والأدب يعنيان بقوة وبدقة بكل ما في أقصى الفن من خفايا، ولكن، وإذا أحببنا، سنقول إنهما لا يعنيان "شيئاً" فوجودهما في دلالتهما وليس في مدلولاتهما" (أ.ن: 156). إن المعنى الكوني للكتابة، إذا افترضنا أنه موجود، لا يمكن أن يكون إذن سوى تردد للمعنى نفسه، فالوجود الأدبي، كما رأينا، ينبني على سؤال: "هذا السؤال ليس هو: مامعنى العالم؟ وليس هو كذلك: هل العالم معنى؟ ولكن هو فقط: هذا هو العالم، فهل فيه معنى؟" (أ.ن: 160). فهذا هو السؤال الأساسي الذي يظل دائماً وكما هو معلوم معلقاً. إن هذه العلامة البنائية الثابتة تفهم بسهولة، فالعمل إذا لم يكن يوجد إلا بمعناه فإنه يموت بانصرام السياق التاريخي والثقافي الذي ينشأ فيه، فلا شيء يجعله يستمر مع القرون إلا سحر سؤاله المتعذر فقط: "ماذا تعني؟ (..) هذا هو

السؤال المخلوق منذ آلاف السنين الذي يعيشه هذا الشيء القديم: الفن" (و.م: 188).

وقد نفهم أكثر لماذا لم يكن لنظرية سارتر حول الالتزام أي معنى في المجال الأدبي. فالكتابة، وهي تطرح نفسها لخدمة الحقيقة، تفقد كل قيمتها، إنها تتبرأ من وجودها نفسه: "لقد قيل إن على الكاتب أن يلتزم في عمله، ولكن كل هذا ليس نظرية، لأن الكتابة هي ببساطة فن إثارة الأسئلة، وليس الإجابة أو حلها" (ح.ص: 16). وهكذا فالكاتب يكون مكلفاً بتأبيد وظيفة العراف القديم التي هي مكان المعنى من دون تسميته. فالأدب هو فن العرافة: "إن الأدب، لأنه بشكل خاص فن عرافة، هو في الآن نفسه مفهوم وتساؤلي، ناطق وصامت، ملتزم في العالم عن طريق المعنى الذي يعيد بناءه معه، ولكن غير ملتزم بالمعاني المحتملة التي يشكلها العالم" (أ.ن: 219). إن بارت أيضاً يحلم بالنص النموذجي الذي لا تشكل فيه الدلالة سوى "حفيف" وصوت غير متخيل عن اختفاء الصوت، ومعنى مستحيل ومتحرر لا يتم إفشاؤه إلا باستثنائه: "إن اللغة التي هي بمثابة حفيف، والتي توكل وظيفتها إلى الدال عن طريق حركة غير مسموعة، لا تعرفها خطاباتنا العقلية، إن هذه اللغة لا تتجاوز أفقاً معيناً لمعنى، معنى شائع وغامض وغير مسمى يوجد بعيداً كالسراب" (ح.ل: 95). إن الحفيف هو صوت ميكانيزم في حالة جيدة، لا يعيق اشتغاله الجيد شيء، وإذن فالنص ذو الحفيف يكون هو النص غير المستلب، النص الحر والمنفتح.

إن كل عمل أدبي كبير هو بالضرورة مخيب للظن، وسيكون من الوهم أن نبحث عن معنى أخير. فـ "تأملات وحكم وأمثال" روش فوكو كمثال، على الرغم من مشروعها الأخلاقي الظاهر الذي يحركها، إلا أنها لا تستطيع الوصول أبداً إلى تعريف أخير للإنسان. فالوجود الإنساني كما يقول لنا النص ليس له من خيار إذا كان يريد أن يقاوم الشهوة، فهو لا يمكن أن يجد القوة الضرورية للمقاومة إلا في شهوة أخرى. هكذا يأخذ تعريفه كتراكب لا محدود للطروح: "إننا ونحن ننزل من درج إلى درج، ومن البطولة إلى الطموح، ومن الطموح إلى الغيرة، لا يمكننا أن نصل أبداً إلى عمق الإنسان، ولا يمكننا أبداً أن نعطي له تعريفاً أخيراً يكون غير مختزل. فعندما تكون الشهوة القصوى قد تحددت، فإن هذه الشهوة نفسها تهوي. إنها لا تصبح إلا كسلاً وجموداً وعدماً. إن المثل طريق غير محدود من الخيبات" (أ.ن.ج:84). إن علاقة الهوية المقيدة الخاصة بالمثل، هذا الذي "هو ليس إلا" "le n'est que" لا تعلمنا شيئاً عن الإنسان، ولكنها تحدد كتابة الدوخة، الكتابة الانكفائية جداً، والتي ينبع انفكاكها المستمر من النصية الكاملة. إن هذا التعليق للمعنى، من الممكن أن نجده هو نفسه في عمل مسيّس جداً مثل مسرح بريشت. فبقدر ما تستدعي نظرية "التباعد" الدرامية المتفرج، عن طريقه هو، إلى إيجاد منفذ للوضعية المقدمة على الخشبة، بقدر ما يظل المعنى في إمكانية الإدراك الكامل للجمهور: "عموماً، هناك في مسرح بريشت معنى، ومعنى قوي، ولكن هذا المعنى هو دائماً سؤال، ومن دون شك فهذا ما

يفسر كيف أن المسرح وإن كان بالفعل هو دائماً مسرحاً نقدياً، جدياً، وملتزماً، ليس مسرحاً مناضلاً بالفعل" (ح.ص: 26).

وأخيراً فالأدب لا يمكنه أن يفعل إلا بأن يقول إنه لا يمكن أن يقول شيئاً. ففي خلفية الكلمة الأدبية تسكن فلسفة كاملة. إن العالم ليس محنّطاً، وليس معطى دفعة واحدة. فهو في جزئه الكبير يحتاج إلى أن يبنى: "في النهاية فدقة الكتابة (الدقة البنيوية وليست الدقة البلاغية بالطبع، والأمر هنا لا يتعلق بالكتابة الجديدة) هي التي تدفع بالكاتب إلى الالتزام في العالم، ليس في إطار هذا الاختيار أو ذاك من اختياراته، ولكن في إطار تخيله ذاته. ولأن العالم يقدّم هكذا كلغز إلى حكم القارئ، فلأنه لا يوجد في الأدب، كما هو الحال في حياتنا نفسها أي فهم حقيقي. هكذا أمكن لشاطوبريان أن يستعمل الاستعارة التي عادة ما تم تقييدها بوظيفتها الجمالية الكلية باعتبارها أداة للفصل، فلذة النص تتجاوز المعنى كثيراً، وهي تتأسس على شيء آخر. فغناء عصفور ما يمكن أن يتم من دون أن يقطع حكاية حياة رانسي، لكي يذكّر بابتسامة راهب شاب يحتضر: "عند شاطوبريان، لاتقوم الاستعارة بالتقريب أبداً بين الأشياء، بل تقوم بخلق التباعد بينها" (أ.ن.ج: 114). فلا شيء يمكن التأكد منه، ولهذا فلا نستطيع تلخيص نص. فالكتابة الصامتة، ذات الحفيف مع ذلك، تنبع سلطتها من تحفظها، ولأن الأدب يتمنع عن قول المعنى المؤكد، فهو يخترع لغة جديدة، منحرفة، غير اللغة اللسانية: "ولئن كان ساد، فوريي ولويولا، مؤسسين للغة، ولئن لم يكونوا إلا هذا، فلكي لا يقولوا — في الحقيقة — شيئاً، لكي يتفرجوا على استراحة" (س.ف.ل: 11).

ومع ذلك فهناك منطقة أخرى يكون النص فيها قادراً على الكلام، ويمكنه أن ينشر حقيقة ما هي حقيقة اللغة: "إن الكتابة يمكن أن تقول الحقيقة حول اللغة، ولكن ليس الحقيقة حول الواقع (ونحن الآن بصدد البحث عن معرفة ما الذي سيكونه الواقع من دون لغة)" (ح.ل: 357). إن هذا التأكيد المنقول عن مقال صادر عام 1971، منشور في مجلة "تيل كيل" لايقوم إلا بإعادة صياغة فكرة هامة سبق لنا أن مررنا بها، وهي أن الأدب باعتباره نسقاً مصطنعاً يعي حيلته، وباعتباره قناعاً يتم التلميح إليه بالإصبع. فهو التجربة التي تتجسد في لا واقعية الكلمات. فليس هناك من تشابه بين العالم والكلمة. أما اللغة فهي تأويل للواقع، وليس انعكاساً أميناً له. فهذه هي حقيقة النص. ولهذا فالكتابة ليست أبداً واقعية، والكاتب بمجرد ما يأخذ القلم يصير طوباوياً: "فالعالم بالنسبة إليه عبارة عن ميدالية أو عملة أو فضاء مزدوج للقراءة، تشكل حقيقته الخاصة الظهر، وتشكل الأوطوبيا الوجه" (ر.ب: 80). إن الأمر لايعني أن نستعيد الواقع، وإنما أن نجعله غامضاً بنقله إلى إطار آخر، هو إطار الكاتبة.

إذن فبارت كان قد حاول بدقة أن يحدد الدلالة الزمنية للأدب، وفي الحالة هذه، وكما هو واضح في "درجة الصفر" فإن العمل الأدبي يرسخ كثيراً في الحكاية، لكي لاتصبح ضرورة التزامن مفروضة في الأخير، وخاصة على المستوى الدلالي. هكذا يقبل بارت الطابع المخيب في الأدب كملمح للأدب الفرنسي المعاصر أكثر مما هو مكوّن كوني للأدب: "لقد كان ينبغي أن ننتظر مالارمي

ليبتكر أدباً دالاً وحراً، لاتثقل كاهله رقابة المدلول الزائف، ولكي يقوم بتجربة كتابة تتخلص أخيراً من الكبت التاريخي، حيث ثبتتها امتيازات "الفكر" (ح.ل: 265).

إنه لمن المستحيل إذن أن نتجاوز كلياً البعد التاريخي في توضيح المعنى. وقد أقر بارت نفسه بهذا "بارت بقلمه"، إذ أن الحقل الدلالي محدد بشكل مزدوج: "فالأدب من ناحية لا يمكنه أن يتجاوز معرفة زمانه، ومن ناحية أخرى لا يمكنه أن يقول كل شيء، وباعتباره لغة وباعتباره عمومية منتهية، فهو لا يستطيع أن يتعرف على كل الأشياء والمشاهد والأحداث التي تفاجئه إلى حد الإدهاش" (ر.ب: 122). هكذا رفض بريشت أن يتخذ من فظائع أوشويتز مادة مسرحية من مسرحياته، وإذا كان فولتير كما سبق أن رأينا "آخر الكتاب السعداء"، فلأنه كان آخر من استطاع أن يطرق بخفة المواضيع الأكثر خطورة. ولئن كان صحيحاً إذن اليوم أن الأدب ينظر إليه كـ "محاكاة" (وصف الواقع)، أقل مما ينظر إليه كـ "سيميوزيس" (تجربة لغوية خاصة تخضع للاشتغال النصي)، فلأسباب تاريخية أكثر مما يرجع ذلك إلى أسباب وجودية. إن الهوة التي انحرفت بين العالم والكتابة هي النتيجة المباشرة لتاريخ القرن العشرين: "إن الأدب وهو يجد نفسه عاجزاً عن السيطرة على الواقع التاريخي، انتقل من نسق التمثيل إلى نسق اللعب الرمزي. إنها المرة الأولى التي يتجاوز فيها العالم الأدب. ويبقى هذا الأخير في العمق وفي حالة المفاجأة دائماً أمام عالم أكثر وفرة منه" (ح.ص: 193). إذن فالعمل الأدبي المعاصر بالخصوص هو

الذي يجد نفسه في "ضعف المعنى" حسب التعبير الشهير لليفي شتروس، ولكنه يظل مطبوعاً برغبة المعنى وحنين المعنى. إن عمل الكتابة لم يتوقف. وأكبر اكتشاف حققته الحداثة هو أن اللغة ليست مؤكدة، وأنها تتطور في منطقة خاصة غير منطقة الحقيقي.

في هذه النقطة. ينبغي علينا أن نتحدث عن عمل أهميته أساسية في نظر بارت، سواء على المستوى الأدبي أو على المستوى الإيبستيمولوجي عامة، وهو "بوفار وبيكوشي". ولئن كان عمل فلوبير يسجل منعطفاً في تاريخ الأدب، فبسبب ميزته المزدوجة التي ستؤثر عمقاً في الكتابة المعاصرة. وفي المقام الأول فلا وجود عند فلوبير للغة ذات امتياز تدخل في إطارها كل اللغات الأخرى. ويظهر موضوع النسخة الذي يفتح النص ويغلقه إلى أي حد يكون الوثوق بتراتبية الخطابات زائفاً: "إنها لحظة تاريخية في أزمنة الحقيقة التي تتجلى أيضاً عند نيتشه وفلوبير، وهي لحظة نكتشف فيها أن اللغة لاتقدم أية ضمانة، فلا وجود لأي إلحاح ولا لأي ضامن في اللغة: "إنها أزمة الحداثة التي بدأت" (ح.ص: 234). إذن فالحقيقة مستعبدة من حقل الكلمة، أما الملمح الثاني الذي يتم تمييزه في نص فلوبير فهو غياب الإطار الخطابي. فالكتاب لايوجه إلى أي شخص، فهو يقوم بتمرير رسالة من دون مرسل ولامرسل إليه. إن "بوفار وبيكوشي" يظهر أنهما يشكلانه. وهكذا تجتاح اللغة كل النص. فهي بطل الرواية الحقيقي. إن كتاب فلوبير يتأسس إذن على شيء من الجنون، الجنون العصابي الذي يتكلم دون أن يتوجه أبداً بكلامه هذا إلى أي حد. غير أن هذا العصابي هو اللغة ذاتها: "من هنا، فقد أصبح فلوبير أول كتاب للحداثة

لأنـه أفضـى إلى الجنـون، لـيس جنـون التمثيـل ولا المحاكـاة ولا الواقعية، وإنما جنون الكتابة وجنون اللغة" (ح.ص: 237).

بهـذا الشـكل يبـدو أن الميـزة الأنطولوجيـة أو ملمـح الحداثـة، أي مايهم بارت في العمل الأدبي، هي التساؤل الـذي يبـدو أنـه يطرحـه. فالأدب في هذه الحالة لا يطرح فقط مشكلة العالم وأسئلته، بل ويـتكلم عـن "الجسـد" — جسـد الرغبـة — الـذي ينشـأ عنـه. إن الجسـد لـه دلالته، هذا ما يقوله لنا النص أيضاً، والكتاب لن يكون ناجحاً إلا إذا نقل لنا نقلاً تاماً الرغبة الـتي تطبـع عمليـة إنتاجـه، وفي مكـان آخـر سيأتي إلى المشاكل التي يطرحـها مفهوم "الكاتب"، أما ما يشغل بالنـا هنا فهو أن نبين بأي شكل يكون المعنى في النص أيضاً لعبـاً تقـوم بـه بالذات. وبالفعل، فبمجرد ما يـرفض الكاتـب أن يعتـبر اللغـة مجـرد وسيلة، فإنه يجد نفسه مجبراً بشكل أو بآخر، على الاشتراك في عمل الكتابة، فهـو يضـيف شـفرته الخاصـة إلى مختلـف شـبكات الـنص: "بالنسـبة للكاتـب (...) فاللغـة موقـع جـدلي تتشـكل فيـه الأشـياء وتنحلّ، وفيه يغمر الكاتب ذاتيته الخاصة ويفككها" (ح.ص: 102).

إذن فالذات موجودة في النص. غير أن الذات إذا جـاز القـول هـي موضوع "لعب"، فالكاتب وهو يجد نفسه عاجزاً عن إظهـار "أنـاه" أو عن إخفائها، ، يصبح مفروضـاً عليـه أن "يسـكنها" في الـنص (أي أن يسجلها في النص لحمايتها كما هي)، ولهذا فهو يهدف إلى خلق شفرة ما أو لا: "إن الكاتب لا يقوم بأي عمل آخر إلا تحويل أناه إلى شـذرة شـفرة" (أ.ن: 16). ومـن هـذا المنظـور يمكـن أن نـرى في (بريشـوط) الشخصية الجامعية في "البحث" استعارة للكاتب، فتحت تأثير نصائح مدام فرديران، ولكي يوهمنا بأنـه لـيس هـو السـبب، نجـده يضـع في

جميع مقالاته ضمير الغائب "نحن" on محلّ ضمير المـتكلم "أنـا" je:
"إن بريشوط المضحك هو الكاتب نفسه، فكل المقولات الشخصية الـتي يستعملها هذا الأخير والتي تتجاوز عدد المقولات النحوية، ليست أبداً سوى محاولات الهدف منها إعطاء شخصيته الخاصـة نظـام العلامـة الحقيقية" (أ.ن: 16). فمعنى الكتابة إذن هو تحويل العلامة اللسـنية الهجينة، أي علامة "الأنا" (الرمز الوجودي والقرينة المعجمية في نفس الوقت) إلى علامة خالصة. والكاتب لكي يقرأ، يجـب عليـه أن يقـوم بتحويل شفرته المميزة، أي شفرة "أنـاه" إلى شـفرة عامـة ومقبولـة مـن طرف الجميع. إنـه ينبغـي لـه أن ينتقـل مـن "الأنـا" إلى "الهـو". فـ "الهو" عند الروائـي لـيس بالفعـل لا رمـزاً ولا قرينـة، بـل هـو طـابع معترف به في الشفرة الوراثية. "إن ضمير الغائب ليس حيلة أدبية إذن إنه فعل المؤسسة السابق على كل شـيء. فالكتابـة هـي أن نقـرر قـول "هو" (والقدرة على ذلك)" (أ.ن: 17). هكذا فضمير الغائـب يوجـد في كل الأدب، بل يوجد حتى خلف "الأنا" التي ليست سوى "هو" وقـد لبس قناعاً إضافياً، وفي كل الأحوال فالعملية النصية هـي نفسـها، أي هي تحويل ذات حية التي هي الكاتـب إلى ذات لغويـة: "إن المؤلـف (المادي) لسرد ما لايجب أن يلتبس في أي شيء مع راوي هذا السـرد، فعلامات الراوي هي علامات ملازمة للسرد، وهي كنتيجة لذلك قابلـة للتحليل السيميولوجي" (م.ت.ب.س: 40).

إن المؤلف بوصفه مجرد ضيف على خشبة مسرح نصه، أي لـيس سـوى شخصـية مـن بـين شخصـيات أخـرى، وبوصـفه يقـوم بفعـل الكتابة – بالمقابل – ليس له وجود خـارج عملـه. إنـه مجـرد طـابع أدبي: "وينبغي أن نعتبره هو نفسه كائناً من ورق، وأن نعتبر حياتـه

بيوغرافيا بالمعنى الأصلي للكلمة، وكتابة من دون مرجع، ومادة للربط وليس للتتابع، والمؤسسة النقدية (إذا أمكن لنا أن نتحدث مرة أخرى عن النقد) يجب أن تقوم إذن بقلب الصورة الوثائقية للمؤلف على صورة روائية يتعذر الاستدلال عليها، وغير مسؤولة، وواقعة في مجموع نصها الخاص، وهو العمل الذي تكون المغامرة فيه قد سردت من قبل، ليس من طرف النقاد، ولكن من طرف الكتاب أنفسهم مثل بروست وجان جيني" (س.ز: 217). إن كاتباً مثل جان جيني بالفعل يمكن له أن يستعمل "أناه" في روايته، ولا أحد يمكنه أن يتقبل بجد أن عمله هو تعبير عن تجربة معاشة. إن جيني موجود في كتبه، لكن كذات لغوية فقط، أو كذات مرجعها ليس هو جيني. ومن الشخصية الحية للكاتب لا يبقى في النص إلا أثر حميمي وهو طابع الجسد الصديق الذي يغري.

ولئن كانت وضعية بارت واضحة أيضاً، فلأن الكاتب ليس له من خيار أمام الكتابة وهي تخط نظامها الخاص على هامش الواقع، فـ "أناه" في الكتابة هي "أنا" أخرى غير "أنا" الشخص خارج الكتابة: "إن الكتابة هي أولاً استحضار للذات (وضمنها متخيلها في الكتابة)، وهي تحطيم لكل اشتراك أو تزفت l'empoissemsnt بين من يخط ومن يخترع، أو بشكل أدق بين من كتب ومن سيقرأ نفسه من جديد" (س.ف.ل: 136). بهذا الشكل يبتعد ساد الفرد عن ساد الكاتب، فعندما يدون "الماركيز السماوي" كتابياً خطة عمل الكتابة فإنه يعظم من شأنه. إن الكاتب لا يهم إلا على مستوى النص، فهو يشكل أحد مكونات العمل الأدبي.

وهو يملك وجوده بهذه الصفة بالنسبة للقارئ: "ففي الكتابة التي هي وسيلة من وسائل الحداثة تتشكل الذات باعتبارها معاصرة للكتابة مباشرة. إنها تتحقق وتتأثر بها، فهذا هو الحال النموذجي للسارد البروستي الذي لايوجد إلا وهو يكتب مهما كانت مرجعيته الشبيهة بالذكرى" (ح.ل:30). إن سبب ذلك هو أن الذات — كما رأينا ذلك مع لاكان — لا توجد سابقة على اللغة، فهي تختلف في/ وبكلامها الخاص. والكاتب الذي هو ذات النص يخلق فقط في لحظة البيان l'énonciation.

إن إعطاء معنى في الحالة هذه هو أيضاً "الإشارة إلى شخص ما". فالكاتب مهما كان تفكيره، يظهر بشفافية في تعبير رسالته، والمدلول الأصيل كذلك. ذلك المدلول الذي يتأسس عليه كل أدب ليس إلا رغبة: "فليس هناك من مدلول أول للعمل الأدبي سوى تلك الرغبة. فالكتابة هي صيغة للإيروس" (أ.ن:14)، وكل عمل أدبي يمنح نفسه بالفعل كشيء مرغوب فيه، ليس فيه الميدان الأدبي، بل وأيضاً في الحقل الفني بصفة عامة. إن بارت وهو يفكر في كاي توومبلي Cy.Twombty الرسام المعاصر، أسبغ على الفنان الصفات التي كان قد عددها بالنسبة للكاتب: "ففي عمله تطرح هذه الأسئلة: ماذا يشكل الآخرون بالنسبة إلي؟ كيف ينبغي لي أن أرغب فيهم؟ وكيف ينبغي لي أن أكون مرغوباً بالنسبة لهم؟ وكيف يجب أن أكون بينهم؟" (و.م:159). وإذا كان الفنان يضع جسده هكذا في العمل الأدبي، فلأن الفن كفضاء للدال يمنح نفسه باعتباره الحقل المميز "للذات" حسب التعبير اللاكاني. إن الذات

بالفعل تخضع للدال ولايمكن أن توجد إلا بواسطته، ولا تنبني إلا عن طريقه. إذن فمن خلال العملية التي تحول البيان إلى ملفوظ، وتحول الجينو — نص إلى فينو — نص، تظهر "أنا" المؤلف شفافة كجسد مميز وكذات مرغوب فيها. إن ما يكوّن لذة النص هو خاصيته التي لا تقبل الاختزال، أي ذلك الأثر الذي يتركه المؤلف: "إنني في النص، وبصفة ما، أرغب في المؤلف، فأنا في حاجة إلى صورته (التي لا تشكل لا تمثيلاً ولا انعكاساً) كما يكون هو في حاجة إلى صورتي.." (ل.ن: 46). فليس من العبث إذن في المقارنة النقدية للنص أن نأخذ بعين الاعتبار الروابط المحتملة التي تربطنا شخصياً بالمؤلف، وهذا ما طالب به بارت في أبحاثه حول عمل سولرس، وبالتحديد في تحليله لـ H: "فمتى سيكون لنا الحق في تأسيس وتطبيق نقد محب لا يكون جزئياً؟ ومتى سنصير أحراراً (متحررين من الفكرة الزائدة عن "الموضوعية") كي ندرج في قراءتنا للنص المعرفة التي تكون لنا عن المؤلف؟ لماذا — وباسم ماذا وخوفاً من ماذا — أفصل قراءتي لكتاب سولرس عن الصداقة التي أكنها له؟" (س.ك: 78).

إن مايقوله الأدب عن المؤلف ليس روحه بل غرائزه وإيقاعاته ورغباته. وباختصار: ما يجعل منه شخصاً مميزاً. إن هذا الحضور الجسدي الذي يحدد فردانية الكتابة كان بارت قد أثاره سابقاً في "درجة الصفر" برجوعه إلى مفهوم "الأسلوب": "إن الأسلوب ليس أبداً سوى استعارة، أي معادلة بين البنية الأدبية والبنية الشهوانية للمؤلف" (د.ص.ك: 13). وفي سولرس "تنفجر الأفكار بلا توقف (وأسمي الفكرة

قلباً لمعنى السطحية) والكلمات والأصوات والحروف وكل مايمكن أن نحشو به الكتابة لكي يكون لها صوت، ليس فقط فخّها التعبيري بل وجرسها وحصوتها وما نسميه في الفن الصوتي "قارضاً"، أي طابع الجسد الحتمي الذي لايجوز التصرف فيه" (س.ك: 59).

إن البصمة l,empreinte التي يطبع بها المؤلف نصه تطرح في هذه الحالة مشكلاً، وهو ألا يوجد هناك تناقض حتى نبحث عن ذات في نص ينفي كل ذات؟ وكما يظهر فلا وجود لهذا التناقض في حال قبولنا بأن الذات التي تظهر من خلال لحمة النص، لا تحيل على الصورة الكاملة والمبنية للمرجع الذي يمكن تحديده. فالجسد الذي ينكتب في النص هو جسد مفتت: "فالمؤلف الذي يخرج من نصه ليدخل في حياتنا ليست له وحدة، إنه مجرد مجموعة من "الأشياء الساحرة" ومكان لبعض التفاصيل الدقيقة، وهو في هذه الحالة منبع للومضات الروائية الحساسة وأنشودة حفاوة غير متقطعة" (س.ف.ل: 13). إن هذه التفاصيل غير المنظمة، وهذه التأثيرات المرحة التي ترسم صورة متحركة ومتموجة للمؤلف، يقترح بارت أن نسميها "وحدات بناء بيوغرافية" biographémes. وهكذا فلا يبقى لنا من ذات لويولا سوى "عينيه الجميلتين الدامعتين دائماً"، وتظل حياة ساد مركزة حول مجموعة غير متواصلة من اثنتين وعشرين شذرة: "فموضوعه عن المرمدة والمسلة وهما الشيئان القويان والمنغلقان ومعلّما القدر، تعارضه صيحات التذكر، والانجراف الذي لا يترك من الحياة الماضية سوى بعض الطيات" (س.ف.ل: 14).

لا نهاية الدلالة:

إن العمل الأدبي كما سبق أن رأينا هو دائماً عمل مخيب. إنه يقدم نفسه كلغز أو سؤال له جواب. فهو لايعطي معناه إذن من خلال الكلمة التي ينقلها القارئ لكي يضع حداً لصمته. وفي هذه الحالة فإن أنواع الأجوبة المحتملة للسؤال الذي يطرحه العمل الأدبي تبقى غير محدودة نظرياً، على اعتبار أن كل قارئ هو دائماً الإنتاج المختلف لثقافة وللغة ولمتخيل: "إن الجواب يعطيه كل واحد منا مع إضافة تاريخه ولغته وحريته، ولكن إذا كانت عناصر التاريخ واللغة والحرية تتغير باستمرار فإن أجوبة العالم عن سؤال الكاتب لن تكون نهائية. فنحن لا نتوقف أبداً عن الإجابة عما كتب سابقاً خارج أي إجابة" (ح.ر: 7). إن النص لاوجود له باعتباره معنى، إنه يقدم كشبكة من الأشكال يجب على العالم أن يملأها، وأيضاً فقراءة عمل سابق تفترض أولاً الجواب على السؤال المزدوج الذي طرحه بارت بصدد التمثيل المعاصر لأوريستا (كعب) إيشيل: "إن تمثيل تراجيديا إيشيل في عام 1955 ليس له معنى إلا إذا قررنا الإجابة بوضوح عن هذين السؤالين: ما الذي تشكله الأوريستا بالنسبة لمعاصري إيشيل؟ وما الذي سنفعله نحن أبناء القرن العشرين بالمعنى القديم لهذا العمل الأدبي؟ (أ.ن: 77). وسيكون الجواب سهلاً، فبمجرد ما يتم استخراج المعنى القديم سيكون علينا أن نبحث فيم يهمنا. فنحن لاننسى قولة فاليري:

"العمل يستمر بقدر ما يستطيع أن يظهر مختلفاً عن الشكل الذي أعطاه له كاتبه؟[24].

إذن فدلالة العمل الأدبي لاتعرف الحدود، وسيبقى هذا التأكيد ثابتاً في كل أعمال بارت. وقد سبق أن أثبتت تعددية المعنى بشكل خجول بإمرة جاكيسون، ففي "تاريخ أو أدب؟"، وفي القسم الأخير من "حول راسين" تحدث بارت عن "العمل الأدبي الذي يظهر وحيداً والذي يكون دائماً غامضاً لكونه يمنح في نفس الآن دلالات كثيرة" (ح.ر: 138). في هذه المرحلة الأولى يتأسس تعدد العمل الأدبي على الغموض البسيط، فإذا كان العمل الأدبي يرفض أحادية المعنى فلأنه رمزي. وفي مرحلة ثانية، وفي هذه الحالة، وانطلاقاً من مفهوم "النص" ومن استتباعات هذا المفهوم النظرية، سيحاول بارت تغيير وجهة نظره بشكل واضح. فالشفرة الرمزية كما وضح ذلك كتابه "س/ز" ليست سوى واحدة من الشفرات الكثيرة التي تنسج النص. إن عملية تعددية المعنى التي تشتغل في العمل الأدبي لايمكن أن تختزل إلى مجرد غموض: "إن النص متعدد، وهذا لا يعني أنه يحتوي فقط على معانٍ متعددة، بل وأنه ينجز تعددية النص ذاتها: تعددية لايمكن اختزالها (ولايمكن قبولها فقط)" (ح.ل: 73). وهكذا سيستبدل مفهوم "الدلالة" signification بمفهوم كريستيفا عن "الدلالية" significance. وبالفعل فالنص وهو يرفض منطق التواصل لايشتغل على إنتاج دلالة واحدة، بل يستغل كل ما يملكه الدال في أفق إعطاء معنى لا

---

[24]P.Valery, Tel Quel, Paris, Gallimard 1941, tome I,p. 206.

يمكن أن يحد: إن "النص" (الشعري أو الأدبي أو أي نص آخر) كما تكتب كريستيفا، يحفر في سطح الكلام خطاً عمودياً تقوم فيه باستكشاف بعضها البعض نماذج هذه الدلالة التي تسردها اللغة التمثيلية والتواصلية حتى وإن كانت تسجلها. فهذا الخط العمودي يصله النص وهو يشتغل أكثر فأكثر على الدال"[25]. هكذا يمنح النص مداخل متعددة من دون أن يكون هناك مدخل أسسي أبداً. فسارازين تمنح نفسها في نفس الوقت إلى التأويل الشعري وإلى التأويل الاقتصادي وإلى تأويل التحليل والنفسي (ويمكن أن نجد تأويلات أخرى): "فأمام النص، كما يمكن أن نقرأ في "س/ز" لا وجود للغة نقدية "أولية"، "طبيعية"، "حاضنة". فالنص وهو يولد، هو أولاً وقبل كل شيء متعدد اللغات. وبالنسبة للمعجم النصي فلا وجود لا للغة الدخول ولا للغة الخروج، ذلك لأن النص له من المعجم بنيته اللامحدودة، ولا يملك سلطته التعريفية (المنغلقة)" (س.ز: 126-127).

وإذا كان النص يستطيع أن يشتغل هكذا، خارج أية حدود دلالية، فذلك لأن المدلولات التي ينتجها ليست سوى دوال لمدلولات جديدة، وهكذا، عبر ميكانزم لا ينتهي. فالدلالة إذن لايمكن استبعادها عن الأدب، بل تعطى لها على العكس من ذلك مكانة متميزة في التحليل النصي: "إن المضمون هو بالتحديد مايهم الشكلاني كما أكد بارت في عام 1971 جواباً عن استمارة، وذلك

[25] J. Kristiva, Yel Quel, Paris, L'Arche 1963 et 1972, tome I,p. 349.

لأن مهمته التي لا تنتهي هي تأجيله كل مرة (إلى درجة يتوقف فيها مفهوم الأصل أن يكون واضحاً) وتغيير مكانه عن طريق لعبة الأشكال المتتابعة" (ح.ل: 83). إذن فلا وجود لحد للميكانزم الدلالي. فكل معنى يتم إنتاجه هو دائماً وفي الوقت نفسه دال من مستوى دلالي أعلى. وهكذا فإن (ت) هو مستوى التعبير، و(م) هو مستوى المضمون، و(ع) هو العلاقة بين الاثنين، والقاعدة الحقيقية التي تمثل السيرورة الدلالية لن تكون:

ت ع م

ت ع م

بل ستكون:

ت ع م1 + م2 + م3.... + مn

ت ع م

وبالفعل فإن الانفكاك le décrochage في النص يعتبر من دون حدود، وهروب المعاني هو الآخر من دون حدود. إن الدلالة تملأ العمل الأدبي: "وعندما نقول: "كل شيء يدل" فذلك يرجع إلى تلك الفترة البسيطة، والأساسية مع ذلك، والتي تفيد أن النص هو كلياً مشبع ومغلف بالدلالية، وأنه يوجد مغموراً من جميع الجهات بنوع من تقاطع معاني لا محدودة يقوم بتوزيعها بين اللغة والعالم" (ح.ص: 74).

إن تعريف الدلالية وهي تشتغل داخل النص كتراجع recul غير منقطع للمعنى، يستتبع إعادة النظر الجذرية في المفهوم الكلاسيكي للمؤلف. فالنص إذا كان ينبني على تعدد الأصوات المختلفة، فمن المستحيل أن نعطي لبيانه أصلاً محدداً ودقيقاً: "فبجانب كل قول، هناك أصوات صامتة voix off تسمع بالفعل، إنها الشفرات. وهذه الشفرات، وهي تظفر و"يضيع" أصلها في الكتلة البصرية للمكتوب السابق، تغير أصل البيان" (س.ز: 28). فليس النص إنتاج فرد متفرد له قوة إبداع سحرية. إنه نقطة ملتقى مختلف الشبكات الدالة التي تبنى هكذا في حجم اللغات وداخل المتناص l'intertxte. والحال أن "المتناص ليس مشكلة أن المنبع هو أصل مسمى، في حين أن المتناص ليس له أصل مرئي" (ح.ص: 131). إن متناص فوريي مثلاً يوجد أيضاً عند كلود دو سان — مارتان، وعند سينانكور، وعند ريستيف دولا بروتون، وعند ديدرو وروسو، كما هو عند كيبلير ونيوتن. إن لامحدودية النص تكمن في كون مؤلفه نكرة. وبهذا الصدد ففلوبير هو من دون شك واحد من كبار كتابنا: "إننا لا نعرف أبداً هل هو مسؤول عما يكتبه (وإذا ما كان وراء لغته شخص آخر)، وذلك لأن وجود الكتابة l'etre de l'écriture (معنى الاشتغال الذي يؤسسها) هو أن نمتنع إلى الأبد عن الإجابة عن هذا السؤال: من الذي يتكلم" (س.ز: 146).

هكذا يتيح مفهوم التناص l'intertextualité الذي بلورته جوليا كريستيفا انطلاقاً من المنظّر الروسي م. باختين[26] إحلال فكرة

---

[26] M. Bakhtine, Problémes de la poétique de Dostoevsky, Trad, fr.,Lausane, L'age d'home, 1970.

"الناسخ" le scripteur محل فكرة المؤلف: "إن الناسخ، وهو يحل محل المؤلف، لم يعد يملك لا الحماس ولا المزاج ولا العواطف ولا الإحساسات، ولكن فقط هذا المعجم الكبير الذي يستمد منه كتابة لا تعرف التوقف" (ح.ل: 65). إن الناسخ لا يخلق، وإنما ينسق بين (وينطق بـ) مختلف الكتابات التي ورثها عن ثقافته. لهذا فالكاتب باعتباره شخصاً يجد نفسه خارج النص، فهو لايوجد على مستوى المنسوخ إلا عبر الشفرة التي يحملها. وإلصاق مؤلف ما بعمل أدبي ما إنما هو القيام بتفسيره عن طريق إعطائه تحديداً أخيراً ومدلولاً نهائياً يغلق كتابته. وهنا نلمس فكرة كانت عزيزة على فاليري: "فمن "وجهة نظر" ما — ليست وجهة نظري — يمكن أن يظهر ما نسميه عملاً أدبياً رائعاً، فشلاً فظيعاً بالنسبة للمؤلف"[27].

إن العمل الأدبي الناجح هو إذن العمل الأدبي الذي يستحيل علينا أن نعين فيه مكاناً لكلام المؤلف. فعندما كان فوربي مثلاً يرفع الحقائق غير اللائقة إلى مرتبة الأمثال الفلسفية (البطيخ الأحمر والدجاجات المسنة المملحة)، فقد كان من الصعب جداً أن نجد له موقعاً بالنسبة لنصه الخاص: "أين فوربي؟ هل هو في الإهانة التي يسببها ضحك الآخرين؟ أم هو في قراءتنا التي تشتمل في نفس الوقت على المضحك ونقيضه؟ إن ضياع الذات في الكتابة لا يكون أبداً كاملاً (حين تختفي الذات نهائياً) إلا في هذه الأقوال التي لا يحد انفكاك بيانها ولا يتوقف وفق نموذج لعبة اليد

---

[27]P. Valery, Tel Quel, Paris, Gallimard, iome, II, 1943, p. 48.

الساخنة أو الحجر والمقص والورقة" (س.ف.ل: 99-100). إننا نستطيع إذن أن نحدد النص بالفضاء الذي تتحمل فيه الذات القائلة لا مرئية خطابها باستبدال "إن ذلك يتكلم" بـ "أنا أتكلم". وفي نهاية المطاف فاللغة هي التي تتكلم في الكتابة وليس المؤلف. إنها الفكرة الأساسية التي تعيد للقارئ مكانته التي يستحقها.

الأثر الأدبي

القراءة أو صيغ إعادة الإبداع:

"إننا نعرف أنه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة، فميلاد القارئ ثمنه موت الكاتب" (ح.ل: 67). إن هذا التأكيد المقتطف من مقال ظهر سنة 1968 في مجلة "مانتيا" Mantéia، يبين الرهان الحقيقي للجدل النظري الدائر حول مفهوم "المؤلف"، فرفض اعتبار النص كإنتاج محدد نابع من وعي إبداعي، ليس له من هدف سوى تحويل نظام القارئ. ومن هنا، فإن القارئ، إذا لم يكن العمل الأدبي نتاج أية هيئة عليا، هو الذي يملك إنتاج النص في حقيقته الحية. إن بارت — مثله مثل مالارمي — يحب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب، فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكاً، بل إبداعاً. فأن نقرأ معناه أن نعيد كتابة العمل الأدبي بالتوليف بين مختلف الأشكال التي تستخدمها الكتابة، أكثر من أن نستقبل سلبياً نتاجاً ألّف سلفاً: "إن لدي اقتناعاً أن نظرية القراءة (هذه القراءة التي كانت دائماً تشكل القريبة المحتقرة للإبداع الأدبي) هي خاضعة بالضرورة

لنظرية الكتابة، ففعل القراءة هو إعادة اكتشاف — على مستوى الجسد وليس على مستوى الوعي — كيف أن هذا كُتب، وهو أن نضع أنفسنا داخل عملية الإنتاج la production وليس داخل المنتوج le produit" (ح.ص: 180). وللوصول إلى ذلك هناك طريقتان / المقاربة الكلاسيكية والمقاربة الحديثة. فالأولى، وهي تلعب على اللذة le plaisir تعمل على اكتشاف شاعرية العمل الأدبي، أما الثانية، فهي تهدف إلى المتعة la jouissance وإلى القبض على التعددية الرمزية للنص في طفحه الأكثر انحرافاً (وهنا بالضبط ينهض فعل القراءة حقيقة على إنجاز الكتابة). وإذن فالطريقة الأولى تهتم بتتابع الملفوظات، في حين تهتم الثانية بالبيان. إنهما نوعان من المقاربة من أجل نوعين من النصوص: "فالأولى تهتم بمفاصل الحكاية مباشرة. إنها تهتم بسطح النص وتهمل لعبة اللغة"، في حين أن "القراءة الأخرى لا تتجاهل شيئاً، فهي تزن، وتلتصق بالنص، وتقرأ — إذا جاز لنا التعبير — باهتمام وهياج، وتقبض في كل موضوع النص على الفاصل المحذوف l'asyndéte الذي قطع اللغات وليس الحكاية" (ل.ن: 22- 23). واختيار بارت يذهب بالفعل إلى هذه المقاربة الأخيرة.

إن القراءة كعملية مبدعة وكسيرورة حية هي إذن أبعد ما تكون عن كونها مضيعة للوقت، فهي تعمل على موضوعها، قارئة عدداً غير محدد من الآثار التي سيتكفل هذا القسم من البحث بإظهارها. ولكن، وقبل التطرق للدراسة المفصلة لهذه الآثار النصية، ينبغي أن نحدد بدقة صيغ العمل الإنتاجي الذي يقوم به القارئ، لأن القارئ إذا كان يعيد خلق النص فذلك دائماً باعتباره يخضع لميكانزمات الكتابة.

إن بعض مظاهر القراءة تنبع فقط من خصوصيات الخطاب الأدبي، وفي المقام الأول من فعل القراءة ذاته. وفي "المدخل إلى التحليل البنيوي" يوضح بارت التوجيه الذي يعطيه للقراءة المنطق الحكائي الذي يسند كل سرد. وبالفعل فإنه من المستحيل أن نقرأ قصة من دون أن نخضع إلى عقلية خاصة مبنية على الإبهام البنيوي بين المنطقي والكرونولوجي. فشعار السرد هو الصيغة المشهورة: "هذا الأمر وقع بعد ذاك، إذن فهو قد حدث بسببه": "إن كل شيء يجعلنا نفكر بالفعل في أن قوة الفاعلية الحكائية هي الإبهام نفسه بين التتابع والنتيجة، فالبعدي يُقرأ في السرد وكأنه ناتج عن شيء سابق" (م.ت.ب.س: 22). وبنفس الشكل، فإن الأبواب الأساسية التي تُكوّن السرد ترسم للقارئ أفقاً قابلاً للتوقع. فإذا كان النص مثلاً يضع جنباً إلى جنب "اللقاء" و"الالتماس"، فيمكننا شرعياً أن نتوقع ظهور وظيفة ثالثة هي وظيفة "الاتفاق" التي تغلق مقطع "الالتماس". إن القارئ بمجرد ما يقترب من السرد ينبغي عليه احترام القواعد الخاصة باللغة الحكائية.

وفي هذه الحالة فإن أهمية القراءة "الأدبية" تكمن في فهم الحكاية بدرجة أقل كثيراً مما تكمن في ملاحظة العلاقات الضمنية التي تقع بين مختلف مستويات العمل. وقد حدس بارت من قبل، وهو بصدد السرد، صيغة الإدراك التي ستحدد في وقت لاحق القراءة الأدبية": "إن فهم السرد لايعني فقط تتبع الحكاية، بل يعني أيضاً التعرف على طبقات فيها، ويعني إسقاط التسلسلات الأفقية "الخيط" الحكائي على المحور العمودي المضمر. إن قراءة (أو سماع) سرد ما ليست المرور فقط من

كلمة إلى أخرى، بل والمرور أيضاً من مستوى إلى آخر" (م.ت.ب.س: 14-15). إن التتابع ليس البعد الوحيد في السرد، فالقراءة التكاملية integrative هي التي تمكّن من الإمساك بالعمل في عمقه. فالسرد ليس فقط سطحاً، بل هو حجم أيضاً. والقراءة باعتبارها تجربة، لايمكن أن تُنجز تماماً إذا اكتفت بالمستوى السطحي. هذه هي الفكرة التي نجدها في "ميشلي": "لايمكن أن نقرأ ميشلي خطياً، بل ينبغي أن نعيد إلى النص أسسه وشبكة موضوعاته، فخطاب ميشلي هو كتابة مرموزة cryptogramme حقيقة تحتاج إلى شبكة، وهذه الشبكة هي بنية العمل نفسها" (م: 180). إن العلاقة بين مستويات النص هي التي تتفوق على خطية المتواليات الكلامية، وهذا النسق من التشغيل هو الذي نعتته جوليا كريستيفا بالنموذج المسطح tabulaire: "إن النص الأدبي يظهر مثل نسق من الترابطات المتعددة الذي يمكن أن يشبه ببنية الشبكات الجدولية. ونحن نعني بالشبكة الجدولية النموذج الجدولي (وليس الخطي) لصياغة الصورة الأدبية"[28]. إن مختلف مكونات النص لا تأخذ معناها إلا داخل العلاقات الدينامية التي يستلزم أخذُها في الاعتبار قراءة "في العمق".

هكذا تتحدد صيغة القراءة بشكل العمل كذلك. وتذهب بعض النصوص إلى درجة أنها تسنّن الصوت الخاص للقارئ. إن سارازين وهو يصف مشهد العربة مثلاً يقول لنا: "لقد بقيت زامبينيلا

---

[28] J. Kristiva – Sémeiotké, op, cit,p. 123.

ساهمة وكأنها صعقت بالرعب". "وكأنها صعقت بالرعب. من يتكلم هنا؟ ليس سارازين ولو بشكل مباشر، لأنه يرى في خوف زامبينيلا مرعوبة بالفعل. إن صيغة (وكأنها) تعبر عن مصالح شخصية واحدة، ليست سارازين ولا الراوي، ولكنها القارئ"(س.ز: 157). وبالفعل، فالقارئ يهمه بشكل مباشر الشك الذي يحوم حول زامبينيلا، وأهمية الحكاية التي تحكى له ترتكز بشكل جوهري على السر الخفي للشخصية. إن النص لا يفكر إلا في إعطاء اللذة للقارئ، وهذا هو المطمح الذي يؤسس تعبيره، وإن صوت الكتابة ليختلط بشكل مطلق مع صوت القراءة.

إن تشكل العمل الأدبي يسير إذن وفق عدد معين من الشبكات التي تمنع القراءة من أن تأخذ أي اتجاه. ولهذا، فإن النسق الداخلي للعمل لايمكن أن يُفرض. إنه بساطة تحديدي: "فهو يرسم حجوم المعاني وليس السطور، ويؤسس إبهامات وليس المعنى الواحد" (ن.ح: 55). وبالفعل، فالقراءة تقدم لنا العمل خارج الوضع الذي أنتجه، وهذا التفاوت الزماني بين الكتابة والقراءة هو الذي يعطي كل السلطة للقارئ. إن النص في مادية تدوينه نفسها، يتطلب قراءة تؤسسه كإنجاز للحظة — المعنى l'evenement – sens التي تحدد كل كلام. وبالفعل، فالكتابة وهي تهرب من عبور الخطاب الشفوي تفتح الكلام على الشمولية. ونحن نستند هنا على تحليلات بول ريكور: "إن الخطاب يصير حدثاً بأربع طرق مختلفة، وإن الحدث يتجاوز نفسه في المعنى بأربع طرق مختلفة: عن طريق التثبيت الذي ينقذه من خطر الاختفاء، وعن طريق الانفتاح على العالم الذي

ينتزعه من حدود الوضع الحواري، وعن طريق شمولية المواجهة اللامحدودة. بهذه الطرق كلها يصبح المعنى عابراً للحدث"[29].
إذن، فالعمل الأدبي ليس تعبيراً فقط عن "ذات" الكاتب. فعن طريق القراءة التي أقوم بها يتحول حتماً إلى تعبير عن "ذاتي أنا". إن "أمثال" لاروش فوكو، سواء قرأناها برضى وابتهاج، أو تابعنا سطورها، لاتقول نفس الشيء: "إن الكاتب ذاته وهو يقرأ بطرق مختلفة، يبدو وكأنه يضم هدفين مختلفين: هنا "ذات الكلام"... وهناك "ذات الآخر"، هي ذات الكاتب التي تقال، وتتكرر، وتفرض نفسها، وكأنها سجينة خطاب لانهاية له ولا تتأسس إذن وفق هذه الخاصية الأساسية في العمل الأدبي الذي يخضع دائماً للمفارقة.

نفهم الآن جيداً لماذا تشكل القراءة — مثلها مثل الكتابة — إنتاجاً وعملاً، فالقارئ عليه أن يشكل معنى النص انطلاقاً من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له، لهذا، فإن العمل الفني ينفر كثيراً، وكما سبق القول، من الوضوح، فالقراءة الواضحة تمنع المتقبل من أي اختراع، وتجمد قدرته على الإبداع، وكان بارت قد سجل ذلك من قبل في "أساطير" وهو بصدد معرض "الصور الصادمة": "إن أية صورة من هذه الصور البارعة جداً لم تمسسنا، فنحن أمامها نجد أنفسنا في كل مرة من دون حكمنا. لقد وقع الاهتزاز من أجل أنفسنا، ووقع التفكير من أجل أنفسنا، ووقع الحكم من أجل أنفسنا، ولم يترك لنا المصور شيئاً

[29] P. Ricoeur, Evenement et sens dans le discourse, in: M. Philibert – Ricoeur ou liberté selon l,espérance, Paris – Seghers, 1971,p. 183.

سوى الحق البسيط في القبول الثقافي (...) إننا لا نستطيع أبداً أن نخترع استقبالنا الشخصي لهذا الأكل الاصطناعي الذي سبق وأن تمثله المؤلف" (أ.106). إن القراءة لاتعني استقبال الكلام، بل تعني بناءه. و"المدخل إلى التحليل البنيوي" يبيّن كيف أن القارئ يبني السرد بتسمية كل مقطع ضمنياً، فالتسميات بالفعل، ليست عمل المنظر وحده، "إنها أيضاً جزء من اللغة الواصفة الداخلية للقارئ، والتي تمسك على متوالية أحداث منطقية وكأنها كل اسمي. إن القراءة هي أن نسمي" (م.ت.ب.س: 29). ونحن نجد هذا التحليل ذاته في "س/ز": "إن القراءة بالفعل هي عمل الكلام. فهي إيجاد المعاني، وإيجاد المعاني يمكن تسميتها" (س.ز: 17). إن النص الكلاسيكي (المقروء) الذي ينظمه النسق الاختياري يمنح نفسه بشكل خاص إلى هذا النوع من المقاربة، فمتابعة تطور الحكاية، وفهم متوالية الأحداث المنطقية، ليس شيئاً آخر في نهاية المطاف سوى الانتقال من اسم إلى آخر، وعندما يصبح النص معروفاً كلياً، وعندما يكون الاسم الأخير، ذلك الاسم الذي يشرح كل شيء، قد لفظ داخلياً من قبل القارئ، فذلك معناه أن السرد قد انتهى. والمهم في هذه الحالة أن عمل التسمية هذا نفسه يوجد في طريقة الاقتراب من النص المتعدد، فإذا لم تمكّن سلسلة الشفرات من إعطاء اسم صارم ومحدد إلى المتوالية اللغوية، فإن القراءة لا تصبح ملزمة بعملية التسمية: "إن القراءة تعني الصراع من أجل أن نعطي اسماً، وتعني إخضاع مجمل النص إلى التحويل الدلالي، وهذا التحويل متذبذب، فهو يرتكز على اختيار اسم من بين الأسماء (...) إن المعبّر بالإيحاء يحيل إلى الاسم أقل ما يحيل إلى مركب ترادفي،،

فتظهر لنا من خلاله نواته المشتركة، في الوقت الذي يقودنا الخطاب إلى إمكانيات أخرى" (س.ز: 98-99). إن النص المتعدد كما رأينا يتحدد بتنوع معانيه.

هكذا، فإن العمل الإبداعي الذي يُترك للقراءة يبقى متوازياً مع "نصية" العمل المقروء: "فكلما كان النص متعدداً كلما كان مكتوباً بشكل أقل قبل أن يُقرأ" (س: 16). وإذن، ففي النص الحديث، النص المنسوخ، يلتبس فعل القراءة كلياً بفعل الكتابة. وهذا هو الحال بالنسبة لـ "دراما" Drame: فرواية سولرس لاتقدم نفسها كنتيجة، ولكن كحركة كتابية هي دائماً في طور البناء: "إن هذا الخيط الرفيع الذي يفصل الإنتاج عن عملية إبداعه، ويفصل الحكاية كموضوع عن الحكاية كعمل، هو التقسيم التاريخي الذي يجعل السرد الكلاسيكي الذي يخرج مسلحاً من التهيؤ القبلي، معارضاً للنص الحديث الذي لا يريد أن يوجد قبل عملية بيانه، والذي يمنح عمله الخاص للقراءة والذي لايمكن أن يقرأ في النهاية إلا كعمل" (س.ك: 24).

ثورة / تحرر: النص في مقابل اللغة:

إن الأثر الأول للقراءة الأدبية، ذلك الذي لم يطرحه أبداً بارت، هو من طبيعة أخلاقية سياسية. فالنص هو أولاً تحرر. إنه يمكّن القارئ من الخروج من التزفّت الأيديولوجي للغة التواصلية. إن العدو هو اللغة إذن، مع كل ما تمرره من ضغط وسلطة. ومنذ "درجة الصفر" فقد عرّفها بارت بالضرورة الأفقية

التي يخضع لها الكاتب كما يخضع لها كل فرد يتكلم: "إن اللغة تشبه الطبيعة التي تمر كلياً عن طريق كلام المؤلف، من دون أن تعطيها أي شكل، أو أن تغذيها حتى، إنها تشبه دائرة مجردة من الحقائق، خارجها فقط تبدأ كثافة الفعل المنعزل في الترسّب" (د.ص.ك: 11). وفي "حفيف اللغة" يظهر الاتهام أكثر تحديداً "لقد سجّل جاكبسون بشكل جيد، بعد بوواس Boas، أن اللغة تتحدد ليس بما يمكنها أن تقوله، ولكن بما تفرض قوله" (ح.ل: 125). وهكذا يُفسّر القول المشهور في "درس" leçon: "عن اللغة باعتبارها قدرة على الكلام ليست لا رجعية ولا تقدمية، إنها ببساطة فاشية" (د: 14). إن اللغة بالفعل لاتوجد إلا كترتيب، والترتيب بالتعريف بنية جائرة، والقدرة تدخل بالضرورة في نسق نظام صارم وتراتبي، ونحن نجد ذلك في التأكيد على الخاصيتين الأساسيتين للغة: "السلطة والإثبات" و"التجمع والتكرار"، ولا يسهل فقط التأكيد على النفي (والنفي يتحدد بالعلاقة مع الإثبات)، ولكن ينبغي بالضرورة استعمال العلامات المعترف بها والمسكوكة لأجل الوصول إلى الفهم، وما تفرضه اللغة في الأخير هو الرؤية للعالم، فاللغة الفرنسية كمثال، والتي تتبع جملتها الأصلية نظام فاعل /فعل/ مسند، تقدم فكرة عن الفاعل والحر والشفاف الذي يتحكم في كل حركاته بشكل كامل. لكن، نحن نعرف نسبية هذه الرؤية الديكارتية عن "الأنا" منذ بدايات الفرويدية والتحليل النفساني. إن اللغة إذن أيديولوجيا دائماً. إنها لا تقدم أي حكم حقيقي، وهنا يضع بارت نفسه في الطريق المستقيم للتفكير النيتشوي:

"صحيح أن الناس بعد فوات الأوان، وكما نقرأ ذلك في "إنساني فوق الحد" Humain trop humain، يبدؤون في إدراك جسامة الخطأ الذي نشروه بإيمانهم باللغة"[30].

إذن، فبالتعارض مع العمل الهادف للغة – الذي هو التواصل – سيتحدد الهدف من الأدب. وفي "الدرجة الصفر" ستُقدم لنا الكتابة في شكل "تواصل مضاد". فالخطاب الأدبي هو خطاب غير متوقع، يحطم الطبيعة الوظيفية للغة تلقائياً، والكاتب يرفض اختزال كلامه إلى مجرد استعمال أيديولوجي واجتماعي، وفي هذا المظهر فقط تكمن ثورية العمل الأدبي: "إن النص (..) يأخذ الكلمات المستعملة والمستهلكة والمسعّرة بالنظر إلى التواصل العادي، لكي ينتج شيئاً جديداً خارج الاستعمال، وبالنتيجة خارج التبادل" (و.م: 202). وبالتأكيد على الطابع التخريبي للأدب، يستعيد بارت على حسابه نظريات "تيل كيل" وهي الحركة الأدبية والسياسية والفلسفية التي يرتبط تاريخها بالثورة الثقافية في نهاية سنوات 1960. وانطلاقاً من مبدأ أن العمل الاجتماعي في الإنسان ينتقل أساساً عن طريق اللغة، فينبغي إحداث تخريب عام في الواقع انطلاقاً من سلطة الأدب، وسيستطيع سولرس، وهو أحد أهم محرري المجلة (التي كانت تضم أسماء مشهورة مثل فوكو، كريستيفيا ودريدا) أن يؤكد في سنة 1968: "أننا ونحن نطرح قضية التعبيرية الذاتية، أو لنقلْ الموضوعية، وضعنا أيدينا على

---

[30] F. Nietsche, Humain, trop humain, trad. Franç. Gallimard, col. Idées 1968, tome I, p.35.

المراكـز العصـبية في اللاوعـي الاجتمـاعي الـذي نحيـا فيـه، وفي المجموع على توزيع الملكية الرمزية. وما نقترحه بالنسبة للأدب أن يكون مخرباً أيضاً مثـل النقـد الـذي وجهـه مـاركس إلى الاقتصـاد الكلاسيكي"[31].

إذن، فقـد أخطـا الفـن الـواقعي، فـالأدب لا يمكـن أن يكـون الهدف منه إعطاء صورة حقيقية عن الواقع، إنه في هذه الحالـة لا يكون سوى مجرد أداة للتحليل وظل للعلم. إن النص، على العكس من ذلك، يُقدّم كتخريب لكل إيبستيمولوجيا. فلا وجود في الفضـاء الأدبي والفني لفهم حقيقي للواقع: "ليس هناك مـن امتيـاز يمكـن أن يمنح للنظرة الأولى، فـالنظرة هـي منـذ اللحظـة الأولى متعـددة" (و.م: 204). إن الموضع الأدبي جوهريـاً تخـريبي إذن، "لأنـه إذا كان للكلمات معنى واحد، وهو معناهـا في القـاموس، وإذا لم تـأت لغـة ثانيـة لـتعكير وتحريـر يقينيـات اللغـة، فلـن يوجـد أدب" (ن.ح: 52).

إن هذه القدرة يملكها الأدب بلزوميتـه، ولأنـه يجعـل التركيـز منصـباً علـى الـدال، فهـو بالطبيعـة مقـاوم للأيـديولوجيا، لأن الأيديولوجيا ليست هي ما يتكرر فقط، ولكن هي ما يتكوّن أيضـاً، لهذا فالنص يكون بمثابـة فهـرس لـلاّ سـلطة ذاتهـا": "إن الـنص يتضمن قوة الهروب — نهائياً، من الكلام الجماعي (الكـلام الـذي

---

[31] P. Sollers, Ecriture et revolution, in Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p. 70.

يتجمع)، في ذات الوقت الذي تحاول هي أن تتشكل فيه" (د: 34). والقوة الكبرى للأدب هي كونه غير مباشر، وكونه يرفض الرؤية الوهمية التي يتضمنها كلام "الحقيقة" الذي يهمه التعبير عن الواقع الذي هو خارج عنه، فغير المباشر ينقل المسمّى باستمرار، تاركاً معناه الأخير للكشف عنه في مكان آخر. والكاتب، وهو يشتغل على اللغة، يقوم بمقاومة الضغوط بالشكل اللائق. إن هذا العمل داخل النص في هذه الحالة له الامتياز في كتابة النص المعاصر، وهو من دون شك السبب الأساسي في اهتمام بارت بالعمل الأدبي لسولرس: "إن المشكلة (..) بالنسبة لمن يعتقد أن اللغة زائدة (مسممة اجتماعياً وبالمعاني المفبركة) ويريد في هذه الحالة أن يتحدث (رافضاً ما لا نستطيع التعبير عنه) هو التوقف قبل أن تتكون هذه اللغة المكتسبة، وإعطاؤها لغة غريزية سابقة لكل وعي، وذات نحوية لا غبار عليها. هنا تقع مؤسسة دراما" (س.ل: 29). ونستطيع في هذه الحالة أن نصل إلى نفس الهدف، أي إلى إنتاج لغة غير متفق عليها في إطار التبادل الاقتصادي والاجتماعي، باتباعنا العملية المعكوسة، فبدل أن "نتجاوز" اللغة، يمكننا أن نضع أنفسنا في حد طرفها الأقصى، أي في التقرير الخالص كما نجده في القاموس. إن الكلمة المباشرة هي الأخرى تخريبية، مثلها مثل الكلمة الجديدة. وكيفما كانت درجة الزيادة فهي دائماً صادمة. وبهذا المعنى فإن السرد عند ساد هو سرد هدام مثله مثل خطاب سولرس: "فعن طريق فجاجة اللغة ينشأ خطاب خارج المعنى، خطاب يفسد كل تأويل، وكل رمزية. إنه فضاء خارج أي جمرك وخارج التبادل والعقوبة. فهو نوع من اللغة

الآدمية يرفض أن يعني شيئاً، وإذا أردنا، فهو لغة من دون تكملة (أقصى درجة الأوطوبيا الشعرية)" (س.ف.ل: 138). إن الكلمة في صفائها الألسني تقصي الميثولوجيا.

هذا التعلق الاجتماعي الذي ينتج عن سلطة الدال، يشكل المحرك ذاته للّذة النصية التي يتم إدراكها كتوقف époché (توقف يثبّت كل القيم المقبولة) (ل.ن: 102). إن هيجو في "أحجار" pierres يذكر المتحرش بنساء دارميس الذي يلقى عليه القبض بعد إطلاق الرصاص على الملك، هذا الرجل، كما يقال لنا، وهو يحرر أفكاره السياسية يكتب كلمة aristocratie كما يلي Haristaukrassie، وبارت لا يملك إلا أن يستحسن هذا الهوس في الكتابة الذي يلتقطه هيجو: "إن هذا الانتعاظ الإملائي الصغير يأتي نتيجة "أفكار" دارميس، أي نتيجة قيمه وإيمانه السياسي، وتقييمه الذي يقوم به بحركة واحدة: بالكتابة والتسمية، بالخطأ الإملائي والتقيؤ، ومع ذلك فكم سيكون منفراً هذا النقد السياسي اللاذع لدارميس!" (ل.ن: 103)، لكن، ولحسن الحظ، ففي النص يتغلب الدال على الأيديولوجيا.

هكذا، فإن الدور الذي اضطلع به بارت في"أساطير" كمحطم للعلامات، هو بالفعل دور الأديب في جوهره/ "إن الكتابة وحدها هي التي تحظى برفع النية السيئة التي تلتصق بكل لغة نجهلها" (ح.ل: 18)، إنها وهي تفضح اعتباطية العلامة، تشير بإصبعها إلى نسبية القواعد الأيديولوجية والسياسية. فلا وجود لخطاب خالص، وهذا ما يبينه النص بالتعبير عن اللغة

في كليتها: "سياسياً، ونحن نجاهر ونصور، لا توجد أية لغة بريئة، فبممارسة ما نستطيع تسميته بـ "اللغة الكاملة" يكون الأدب ثورياً" (ح.ل: 15). وهكذا تلتبس الكتابة بالحلم القديم حول التقسيم المضاد للغات التي ستحقق تصالح المجتمع المرهق بلُغيّاته المختلفة: "إن الكتابة في مجتمعنا ذي اللغات المنقسمة، تصبح قيمة جديرة بإجراء نقاش وتعميق نظري دائمين، لأنها الخطاب، من الميثولوجيا الاجتماعية إلى الاستكتاب، فوحدها الكتابة تحاول أن تتحرك خارج خصوصية التعيين، بإنجاز لغة كلية، فهي من دون مكان، تهرب إذن من سلطان الاجتماعي".

إن البعد التخريبي في النص، يرتبط في نهاية المطاف بطبيعة الأدب نفسها، فالكتابة بالفعل لها سلطة تدمير اللغة، فهي لا يمكن إلا أن تلعبها. وفي هذه الحالة "ألا يقوم أحسن تخريب على تشويه الشفرات بدل تدميرها؟" (س.ف.ل: 127). إن ما يقلق أكثر في ساد ليس المضمون المرجعي، وإنما هو خليط الشفرات النقيضية: "إن مبتكرات لفظية طنانة ولا أهمية لها تُخلق، وخطابات بورنوغرافية تأتي لكي تتقولب داخل جمل صافية جداً، حتى لنكاد نأخذها كأمثلة في النحو" (ل.ن: 14). إن إعادة توزيع اللغة هي أحسن الطرق لتجنب معنى الأخذ، بما في ذلك معنى اللامعنى الذي لن يكون إلا مذهباً جديداً، ونظاماً جديداً متعسفاً مثله مثل النظم الأخرى: "من الممكن (...) أن الوسيلة الممتازة لمنع هذا التصلب هو التظاهر بالبقاء داخل شفرة كلاسيكية ظاهرياً، والإبقاء على مظاهر الكتابة

الخاضعة لبعض الضرورات الأسلوبية، والوصول هكذا إلى تفكيك المعنى النهائي عن طريق تحقيق شكل ليس فوضوياً بشكل مذهل، ويتجنب الهيستريا" (ح.ص: 198). إنه خطأ السورياليين الذين لم يفهموا هذا، فقد احترموا المنطق الواحدي للغة، باتخاذهم في ذلك عكس هذا الطريق، فالخرق لايعني التحطيم، بل يعني التعرف ثم القلب.

إننا نفضح المظهر التخييلي للواقع، وبهذه الطريقة يمكننا صياغة القوة التخريبية للأدب، ومنذ "درجة الصفر" كان بارت قد رأى سلطة الأسلوب في كونه يعيد النظر في الواقع الذي يصلح له كأساس، هذه السلطة التي لازالت خاصة بميدان الشعر. وصحيح "أن اللغة الشعرية تثير السؤال جذرياً حول الطبيعة، عن طريق بنيتها فقط، من دون اللجوء إلى مضمون الخطاب، ومن دون توقف عند مربط الأيديولوجيا" (د.ص.ك: 40).

هذه هي الفكرة نفسها التي نجدها في "التحليل البنيوي" فما يبينه السرد ليس هو الحقيقي بل الكتابة في حركتها: "إنه لا شيء. و"مايحدث" هو اللغة وحدها. هو مغامرة اللغة التي لاتنقطع بمجيئها أبداً عن الاحتفال بها" (م.ت.ب.س: 52). وبالنسبة لبارت، فالأدب باعتباره نظاماً لغوياً خالصاً، ومنقطعاً عن العالم المرجعي، يوضح حقيقة جوهرية، وهي أن الحقيقي إنما هو النصي، فلا وجود له إلا عن طريق ما نكتب وما يكتب هو حول نفسه لكي يكون مفهوماً. وبنفس الطريقة التي تتشكل بها صورة الربيع عندنا من خلال الإملاءات المدرسية أكثر مما

يشكلها واقع المناخ، فإن العالم الذي يحيط بنا لايصل إلينا إلا عن طريق الكلمات. إن تحويل اللغة يعني قلب الحقيقي: "فأخلاقياً، وعن طريق العبور الوحيد للغة، يواصل الأدب زعزعة المفاهيم الأساسية لثقافتنا، وعلى رأس هذه المفاهيم مفهوم "الحقيقي" (ح.ل: 15).

إن أهمية الأدب إذن هي "حيوية" بحصر المعنى، فالفن لازال ينثر قليلاً من الأوكسجين في عالم كل شيء فيه بات يعني إلى حد الاختناق. وباشتغالها على تخييب أمل المعنى فإن الكتابة تسعى إلى تحرير الإنسان من قدرية الدلالة. إنها، وهي تضع فكرة لكي تبخرها، ترفض المبدأ والعقل والجور: "إن الإمبرالية هي الامتلاء، وأمامها يوجد الباقي غير الموقّع: نص من بدون عنوان" (ح.ل: 92). إن هذه اللغة التي لاحدود لها والتي لاهدف محدد لها، هي طريق الخلاص الوحيدة بالنسبة للإنسان الذي يريد أن يكون حراً بعد: "فعندما نتصرف كل مرة وكان العالم له معنى، من دون أن نقول مع ذلك هذا المعنى، فإن الكتابة حينئذ تحرر سؤالاً. إنها ترجّ ما يوجد من دون أن تقوم مع ذلك أبداً بالتكوين السابق لما لا يوجد بعد. إنها تمنح الهبوب للعالم، وإجمالاً فإن الأدب لا يسمح بالمشي، لكنه يسمح بالتنفس" (أ.ن: 264). ومن هنا، وبفضل البلاغة وصورها، فبالإمكان أن نسمع في اللغة شيئاً آخر غير الصوت اللزج والسلطوي للمجتمع. وإذا كان شاطوبريان يسمي الشيخوخة "مسافرة الليل"، وإذا كان يستدعي كوت الرهب بواسطة طيران سرب من الطيور، فلكي يسترجع عن طريق هذه

التنقيلات طراوة الخارق في لغة استهلكها التواصل اليومي: "إن مجموعة العمليات هذه، أي هذه التقنية التي ينبغي دائماً الرجوع إلى فظاظتها الاجتماعية، تصلح بلا شك إلى هذا، أي إلى أن نعاني أقل" (أ.ن.ج: 119). وصحيح أن كل معنى معروف يخنق، وهو يُحلّ محلّ لغز العلامة "امتلاء" مشبعاً بالقيم السلبية: "إن امتلاء يعني (الذي يزدهر في الثقافة الجماهيرية في هذه الحضارة المذهبية التي هي حضارتنا)" (ح.ل: 85). إن مقاومة الامتلاء إذن هي مقاومة السلطة وأقانيمها: العلم والعقل والدين.

لهذا أيضاً فقد ذاق بارت وهو في اليابان لذة خاصة جداً. فهذا البلد كان قد منح نفسه له، مثل عدد لا يحصى من الدوال التي لا تترابط أبداً مع مدلول ممتلئ. وباعتباره نصاً، في "إمبراطورية العلامات" كان من الفضائل التحررية للكتابة: "إن اليابان التي تحدثتُ عنها هي بالنسبة إليّ ميثولوجيا مضادة ونوع من سعادة العلامات. إنه بلد بسبب وضعيته التاريخية الهشة والخاصة جداً، يجد نفسه في الوقت نفسه ملزماً كلياً بالدخول في العصرنة وقريباً جداً من المرحلة الفيودالية، بحيث يمكنه المحافظة على نوع من الترف الدلالي الذي لم يُسطّح بعد ولم تطبعه الحضارة الجماهيرية ومجتمع الاستهلاك" (ح.ص: 150). إن النص بالفعل، يختار دائماً أن يضع اللغة على المسرح بدل أن يستخدمها. أفلا "يُقدّم" شذرات خطاب عاشق" بوصفه بياناً "دراميا" لمختلف اللغات التي تأتي إلى الذات العاشقة؟ إن التأليف ذاته للكتاب (التقطيع إلى شذرات والترتيب الألفبائي)

يسعى إلى تمثيل، لا الحكاية، ولكن اللغة، وهنا أيضاً يتعلق الأمر بتجنب إقفال المعنى ومصادرة السلطة.

الأثر اللعبي: اللعب والاستيهام:

إن الأدب كما سبقت الإشارة هدم. والحال أن الهدم إذا كان ذا وظيفة نقدية (وهي رفض أيديولوجيا النص في اللغة) فإنه مظهر لعبي (ولا يعني ذلك الهروب من اللغة وإنما "اللعب" بها). وهكذا فالقارئ له كامل الحق في معايشة النص باعتباره لعباً. وبسبب ذلك فالأدب ليس فقط "ماتيسيس" (حقل من المعارف) ولا ميميسيس (تقنية لتمثيل الواقع)، ولكنه أيضاً "سيميوزيس" (فضاء لغوي مفتوح على لعب العلامات): "من الممكن أن نقول إن القوة الثالثة للأدب، أي قوته السيميوطيقية الحقة، هي اللعب بالعلامات بدل القيام بهدمها" (د.28). إذن فالفائدة الثقافية ليست هي الفائدة الوحيدة من القراءة، فللقراءة بعد آخر وهو المتعلق فقط بلذة اللعب. ويمكن التمييز بين نمطين اثنين من اللعب: نمط ينبني على ميكانيزم النص (فهو بنائي إذن)، وآخر متعلق بالتجربة الشخصية للقارئ (فهو خارج، نصي إذن).

إن اللعب البنائي في سارازين مثلاً هو تراكب للشفرات وتعدد للإصغاءات، والقارئ وحده هو الذي يسيطر عليه في الأخير. وبالفعل، فمن أجل حل لغز السرد (من هي زامبينيلا؟) نجد أنفسنا أمام مجموعة كبيرة من الأصوات وهي تتكلم، والحال أن

هناك من بين الخيوط الكثيرة التي تذهب من شخصية إلى أخرى خيطاً واحداً يربط بين الخطاب والقارئ. وهكذا يصير هذا الأخير مشاركاً كاملاً في اللعب: "فكما هو الحال بالنسبة لشبكة هاتفية معطلة حيث تكون الخيوط في نفس الوقت ملتوية ومتصلة وفق لعبة جدالات جديدة، يكون القارئ فيها هو المستفيد الوحيد" (س.ز: 138).

أما اللعب خارج — النص فلا تشفره الكتابة، إنما يتأسس فقط على العلاقة الشخصية التي يقيمها القارئ بالعمل الأدبي، ولا شيء يمنع هذا الأخير (القارئ) مثلاً من أن يقرأ بعض الصفحات فقط معدلاً هكذا النص الذي بين يديه وفق رغبته: "وكما هو ممكن أن نلاحظ في قطعة قماش صقيل زخارف كثيرة، وأن نعزل بعضها وأن نركز على زخرف واحد وننسى الزخارف الأخرى حسب الرغبة والمزاج، يمكن أن نقرأ ساد وبروست ونحن نقفز حسب الظرف على كلامهما هذا أو ذاك (أستطيع أن أقرأ هذا اليوم شفرة شارليس فقط وألا أقرأ شفرة ألبرتين، وأن أقرأ إنشاد ساد وألا أقرأ المشهد الشهواني" (س.ف.ل: 139).
إن النص هو في حالة كمون ينبغي على القارئ أن يقوم بإنجازه ذاتياً. فإذا أمكن لهذا الأخير بالفعل أن يختار قراءة هذه الشفرة أو تلك فقط، فلأن الكتابة تفرض بالتحديد نفسها بوصفها تعددية مفتوحة. وهكذا ففي H لفيليب سولرس، وداخل حقل القراءة الشخصية (الذي ليس سوى واحد من حقول قراءات أخرى) يمكن أن نجرب حسب بارت خمسة أنماط من المقاربات

المختلفة. فبالإمكان قراءة النص "قراءة انتقائية" (أن نسجل العلامة التي تثيرنا شخصياً في الصفحة)، أو "قراءة تذوقية" (القبض على جانب من جوانب الكتاب نتذوقه في كليته)، أو "قراءة حرفية" (قراءة النص قراءة خطية وفق الاستعمال)، أو "قراءة مدققة" (وزن كل كلمة في النص بأقصى دقة وتركين)، أو "قراءة تاريخية" (قراءة الكتاب بوصفه يندرج في واقع تاريخي). إن القارئ إذن هو القطعة الأساسية في اللعبة النصية التي لايمكن أن تعمل من دونه: "ففي النص (في العمل الأدبي) ينبغي أن نهتم بالعامل، والحال أن من يحرك النص هو القارئ" (س.ك: 75).

هذا اللعب الشخصي للقارئ إزاء الكتابة يجد إنجازه الكامل في إعادة قراءة العمل الأدبي. وبالفعل فالمقاربة الثانية وحدها تمكّن من فهم أن تقبيل النحات لزامبينيلا هو موجه بالفعل للمخصي. وحقاً فإن اللذة اللعبية التي تشعر بها الذات من خلال نظرتها الاسترجاعية على النص تبدو هي الأساس الحقيقي لفاعلية إعادة القراءة / الكتابة التي قام بتطبيقها بارت في "س/ز": "سيكون من الخطأ أن نقول إننا ونحن نقبل إعادة قراءة النص فذلك من أجل المصلحة اللعبية دائماً، أي من أجل مضاعفة الدوال وليس من أجل الوصول إلى مدلول أخير" (س.ز: 171).

إن اللعبة التي يلعبها القارئ مع العمل الأدبي هي في هذه الحالة بعيدة عن أن تكون لعبة فارغة. فـ "الأنا" التي تنعكس على النص من خلال حجم الدوال، هي نفسها متعددة الكلام

(فالذات ليست إلا المصلحة المعقدة من التأثيرات المتعددة)، وما يحدث داخل لعبة الكتابة/ القراءة هو تفاعل الشفرات. والقارئ، وهو يعيد خلق النص يقوم حتماً بتشكيل ذاته وبنائها. إنه "يتحرك" ذاتياً. وهنا أيضاً نجد آثار جوليا كريستيفا. ففي "ثورة اللغة الشعرية" كانت كريستيفا قد أكدت انطلاقاً من النظريات اللاّ كانية أن الأدب بوصفه عنفاً إيجابياً له علاقات تضمينية مهمة، ليس فقط في المجال السياسي، بل وأيضاً – ولاسيما – في حقل التحليل النفسي. إن النص الأدبي حسب كريستيفا "إنجاز يمكن مقارنته بإنجاز الثورة السياسية، فما يقوم به هذا الإنجاز بالنسبة للذات يدخله الاشتغال الخطي للغة التي هي الشيء الوحيد المقبول في المجتمع، يفرض على القارئ أن يقحم نفسه بوصفه ممثلاً اجتماعياً"[32]. وهكذا يقوم الشاعري بهدم وإعادة بناء الذات. وبطبيعة الحال فإن هذا اللعب الذي يقوم بين شفرات النص وشفرات "الأنا" يشتغل على المستوى اللاواعي: "فأن نقرأ، كما يسجل ذلك بارت في مقال له عنوان دال وهو "كتابة القراءة" "Ecrire la lecture"، معناه جعل جسدنا يشتغل (ونحن نعرف انطلاقاً من التحليل النفسي أن الجسد يسبق كثيراً ذاكرتنا ووعينا) استجابة لعلامات النص، ولكل اللغات التي تعتبره والتي تشكل ما يمثل عمق تموج الجمل" (ح.ل: 35). إن القارئ إذن هو هذه الذات المجزأة والمبعثرة التي سبق وأن كشف عنها التحليل النفسي. إنه وهو يؤخذ من القراءة وداخل اللغات

---

[32] J. Kristiva, La revolution du langage poétique, Paris, Seuil 1974, p. 14.

المختلفة التي يقبل تعدديتها، يصبح من دون علاقة مع الذات الموحدة والشفافة كما هو الحال في فلسفة ديكارت. إن القارئ وهو يتشكل من تعددية الشفرات يتكلم في نفس الوقت لغات متعددة، لا يستطيع أبداً أن يختزلها في خطاب وحيد وواضح.

إن القراءة هي لعبة المتخيل، فكل قراءة تتأسس على ذات . وهي عندما تنطلق تجد نفسها مغمورة بمتخيل وتاريخ هذه الذات. وإن بنية النص ليست إلا دعامة اللقاء بين "الأنا" وصورتها: "كل قراءة تنبثق من ذات، وهي لاتنفصل عن هذه الذات إلا عن طريق توسيطات قليلة ودقيقة. وما بعد تعلم الحروف، وبعض البروتوكولات البلاغية، تجد الذات نفسها داخل بنيتها الخاصة والشخصية — الراغبة أو المنحرفة أو الهذيانية أو المتخيلة أو العصابية — وأيضاً داخل بنيتها التاريخية المستلبة بالأيديولوجيا وبروتين الشفرات" (ح.ل: 47). وفي الأخير، فالمتخيل يشتغل داخل القراءة كما هو الحال في التجربة المؤسسة لـ "مرحلة المرآة" التي قدمها لاكان[33]. إن القارئ يبني "أناه" بنفس الطريقة التي يبني بها الإنسان الصغير نفسه. إن له باعتباره ذاتاً علاقة نرجسية تنعكس عليه. وعن طريق الصورة التي يقدمها له النص بوصفه شيئاً آخر، يتعرف على ذاته ويكتشف أنه مرتبط بمحيطه بشكل جوهري.

[33] Cf. Lacan, le stade du miroir comme formateur de la function du jeu, in Revue Française de psychanalyse, 4, 1949, p. 449.

فأين يسكن متخيل القارئ هذا؟ إنه يسكن في العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول، وليس في العلاقة التي توجد بين الدال والمرجع. وهكذا يتم اللقاء بين تجربة القارئ وتجربة الشيزوفيريني. فالأول يرفض المرجع كما يرفض الثاني الواقع. والتفكيك الذي يقوم به الاشتغال النصي داخل العلامة (وهو تجزيء العلاقات المألوفة بين الدال والمدلول والمرجع) يمكّن القارئ من الانفصال عن سطح الواقع لينتقل إلى مستوى آخر، هو مستوى الإنتاجات الاستيهامية. والأدب، لأنه في إمكانية كونه حمقاً بالتحديد، هو متعة ولذة انزياح عن القاعدة.

وهكذا فالقارئ يشهد على سلوك منحرف بالمعنى الذي أعطاه المحللون النفسانيون للانحراف. ويمكن أن نجد تأكيداً لذلك في الحافز المنشط لكل رغبة في القراءة الذي هو جدلية المعرفة والانتظار. وفيما يتعلق بالسرد على العموم (الذي يتكشف لغزه بالتدريج من خلال سلسلة من القرائن المقطرة) وبالتراجيديا على الخصوص، فالقارئ يمكنه أن يقول من دون انقطاع إنني أعرف ولا أعرف نهاية هذه القصة لكي تحكى لي. إن مشاهد سوفوكل يعرف مسبقاً وقبل أن تبدأ المسرحية أن أوديب سيكون قاتل أبيه، لكنه يعيش التطور التراجيدي وكأنه لايعرفه. فهذه هي الوضعية الخاصة للقارئ الذي نجده في خلفية البنية الدرامية لـ "دومينيك" لفرومنتان: "فحتى ونحن نعرف ومن الصفحات الأولى أن "النهاية ستكون سيئة" (ومازوشية السارد تعلن ذلك باستمرار) فإننا لانستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نعيش تقلبات اللغز"

(أ.ن.ج: 166). وهناك نمط آخر من الانحراف متعلق بالقراءة، وهو يرتكز فقط على تذوق لذة الدال في نص ذي مدلول منفر: "ففي "خصوبة" زولا، فالأيديولوجيا صارخة ومزفتة بالتحديد، حيث يختلط الطبيعي بالمألوف والاستعاري، وهذا لا يمنعني من متابعة قراءة الكتاب. فهل هو التواء تافه؟ إننا يمكن أن نجد مثيراً ذلك الحذق المدار الذي بواسطته تتجزأ الذات وهي تجزئ قراءتها وتقاوم عدوى الحكم ومجاز الانشراح" (ل.ز: 52-53).

هكذا نصل إلى التحديد الدقيق للتجربة النفسية التي تنبني عليها كل قراءة. والأمر يتعلق بما أسماه فرويد بـ "انغلاق الأنا". وفي معجم التحليل النفسي قدم ج. لا بلانش و ج.ب. بونتاليس تعريفاً لهذه الظاهرة الخاصة التي نجدها بدرجة أولى في حالات التشيؤ والذهان بوصفها "الوجود داخل الأنا لموقفين نفسيين تجاه الواقع الخارجي الذي يكون معارضاً للضرورة الغريزية. فالموقف الأول يأخذ الواقع بعين الاعتبار، في حين يشكك الموقف الثاني في الواقع ويقوم بتغييره بإنتاج الرغبة. وهذان الموقفان يسيران جنبا إلى جنب من دون أن يؤثر الواحد في الثاني"[34]. وبالفعل فهذا الانغلاق هو الذي يحدث في أثناء القراءة: "فالقارئ يمكنه أن يقول باستمرار: إنني أعرف جيداً أنها مجرد كلمات، ولكن مع ذلك... (إنني أتأثر كما لو أن هذه الكلمات تعلن الواقع)" (ل.ن: 67). ونجد مثالاً جيداً عن هذا الموقف المنحرف في سارازين. فعند

---

[34] J. Laplanche et K.B. Pontalis, Vocabulair de la psychanalyse, P.U.F, 1967, p. 67.

اقتراب نهاية القصة يقول المغني فيتاكليـاني للنحـات المـأخوذ بزامبينيلا: "ليس لك أي منافس تخاف منه". ومعنى هذه الجملة ملتبس بطبيعة الحال. فبالنسبة لسارازين فالجملة تعني أنه محبوب، وهي تعني بالنسبة لفيتاكلياني والقارئ أن زامبينيلا إنسان مخصي. لقد وقع هنا انحراف: "إن التفاهم المزدوج (المحدد جيداً) الذي هو أساس اللعب بالكلمات لا يمكن أن يحلل باعتباره مفاهيم دلالية بسيطة (مدلولان مقابل دال واحد). ولهذا لابد من التمييز بين مرسلين إليهما. وإذا لم تعطنا القصة هذين المرسلين إليهَما وذلك عكس مايقع هنا، وإذا كان اللعب بالكلمات يظهر وكأنه موجه إلى شخص واحد (القارئ مثلاً) فلابد أن نفترض أن هذا الشخص منقسم على ذاتين وثقافتين ولغتين وفضائين للإنصات" (س.ز: 151).

إنها إذن تجربة البذل، هذه التي تشعر بها الذات من خلال القراءة، فالأنا تتفكك في قماش الكتابة التي تنسج النص. وفي النهاية فإن البذل لن يكون سوى التعبير عن المتعة. إذن فالمظهر الاستيهامي في القراءة هو مظهر يستحيل الاعتراض عليه، ولكنه لايجد تحققه الكامل إلا في ميكانزم "النقل". والنقل (وهو تحيين الرغبات اللاواعية حول بعض الموضوعات في إطار علاقة متميزة) يمكن أن يأخذ أشكالاً عديدة. وعلى العموم فالقارئ يعكس ذاته على شخصية من شخصيات العمل الأدبي، وسيرورة تحقيق الذاتية هذه هي قوة الأدب "الواقعي" بالذات، لكن القارئ يمكن له أيضاً أن يعكس ذاته على مؤلف النص المقروء نفسه، وهو مايقع عندما تكون الذات القارئة مأخوذة بالرغبة في الكتابة. وهكذا اقترح

بارت أن يعنون إحدى محاضراته الأخيرة في الكوليج دو فرانس التي تعرّض فيها للصفحات الأولى من "البحث" بـ "بروست وأنا": "إنني وأنا أضع في نفس السطر بروست وأنا، لا أعني البتة أنني أقارن نفسي بهذا الكاتب العظيم، ولكن أعني وبشكل مختلف جدا أنني أحقق ذاتي من خلاله، وهو خلط يفرضه التطبيق ولا تفرضه القيمة" (ح.ل: 313). وأخيراً، يمكن للنقل الملازم لفعل القراءة أن يحدث بصورة ثالثة، فالقارئ يمكن أن يقتلع النص من إطار الكتابة ليضعه في إطار وجوده الخاص، فعكس الذات إذن يقوم على أساس أن القارئ يتكلم ويتصرف ويعيش حياته الخاصة بواسطة كلمات المؤلف المختار: "أحياناً (...) تتم لذة النص بشكل أكثر عمقاً (وهنا فقط يمكن أن نقول بوجود النص حقاً) وذلك حين يهاجر النص "الأدبي" (الكتاب) إلى حياتنا، وحين تصل الكتابة الأخرى (كتابة الآخر) إلى درجة تصبح فيها، وهي تُكتب، شذرات من حياتنا اليومية الخاصة، باختصار حين تتمّ المشاركة في الوجود" (س.ف.ل: 12). فأن نحيا النص لايعني بالطبع مطابقة أحداثه لما أمكننا قراءته فيه (فأن نحيا مع ساد لايعني أن نصير ساديين)، ولكن يعني نقل الصيغ المأخوذة من العمل الأدبي المقروء إلى حياتنا. وهكذا يتحول الوجود اليومي إلى مشهد مسرحي حيث يصبح لخيالنا أخيراً الحق في المواطنة. إن الذات تعمل على أن تقول: "إذا كان فروبي (وساد أو لويولا) يحيا في الوضعية التي أوجد فيها حالياً فلاشك أنه سيقول...". وداخل هذا اللعب يلعب بارت هو الآخر. ففي ساد، فوريي ولويولا، يحكي بارت كيف أنه وهو يُدعى إلى أكل كسكس بالزبدة المزنّخة مع أنه لايحب الأكل

المزنوخ، يفكر تلقائياً في فوريي: "لقد كان على فوريي أن يضع حداً لانزعاجي في الحال (الذي سببه انقسامي بين تأدبي وحبي القليل للمزنوخ) وذلك بانتزاعي من هذا الأكل (..) وبحشري في زمرة الرافضين للمزنوخ حيث يمكنني أكل الكسكس الطازج من دون أن أجرح أحداً" (س.ف.ل: 84).

إذن، فالقراءة يمكن أن يُنظر إليها كمعادل لعبي للتحليل النفسي. فالإنجاز النصي والعلاج النفسي لهما آثار متشابهة، وقصيدتهما تكمن أقل في تحقيق هدف ما من كمونها في الحركة ذاتها لسيرورتها، حيث تخرج الذات منهما دائماً وقد تحولت: "إن العمل الأدبي لا ينتهي مثله مثل العلاج النفسي، وفي الحالتين معاً فالأمر لايعني الوصول إلى نتيجة أكثر مما يعني تحويل مشكل، أي تحويل ذات بإزالة التزفت من القصدية التي فيها تحتجز الذات إقلاعها" (و.م: 207).

الأثر الشهواني:

ينبغي أن ننتظر كتابات رولان بارت الأخيرة ليتحقق شكل كامل الأثر، هو الأكثر قوة في الأدب، وهو الأثر الشهواني. فالقراءة إنجاز حسي، ومن الضروري أن نقول هذا، كما يؤكد بارت، ولو كان على حساب النظرية، وحقاً، فهذه الفكرة لم تتحقق إلا في لذة النص، ولكننا نجدها مبثوثة بين السطور في مؤلفاته السابقة. وقبلاً كان بارت قد لاحظ في "درجة الصفر" أن أسلوب فلوبير يشبه

"الإيقاع المكتوب الخالق لنوع من التجسيد الذي يمسّ — بعيداً عن قوانين البلاغة المتكلمة — حاسة سادسة، حاسة أدبية خالصة تعيش داخل المنتجين والمستهلكين للأدب" (د.ص: 48). وبعد ذلك سيبدأ البُعد الحسّي في القراءة يتخذ بوضوح شكل موضوعات. لقد أصبحت الشهوانية النصية تجد نفسها في الانخطاف الذي تحدثه القراءة وفي حركة الدوال. إن القارئ يطوي منحنيات الكتابة وذلك حسب رغباته، وهكذا، وبالنسبة للنص السادي، "فإن اليومي عند ساد (الذي يبنيه ساد نفسه تحت عنوان المشهد) سيقابله (لكن من دون أن يطابقه) نوع آخر من اليومي، هو يومي اللذة الذي ينشأ عن اشتغال القراءة، أو هو يومي اللذة الذي هو القراءة في حالة اشتغال. ويتحقق هذا الاشتغال عندما لاتكون العلاقة بين النصين مجرد تقرير، فالحقيقة لاتقود يدي ولكنها تقود اللعب، وحقيقة اللعب" (س.ف.ل: 169). ولئن كان فعل القراءة حسياً فلأنه حركة رغبة خالصة وتماس سري بين ذاتين، شهواني وبلا قصدية: "فلايهمّ المعنى المنقول كثيراً، ولاتهمّ مفاهيم المسافة كثيراً، وما يحسب فقط — ويؤسس الاستعارة — هو النقل في حدّ ذاته" (ر.ب: 127).

إن نقل المعاني الحسّي هو كلٌّ متكامل، ورفض المعنى يفتح الطريق أمام لذات المعاني. ويأخذ مفهوم كريستيفا عن الدلالية لدى بارت أيضاً تلويناً شهوانياً واضحاً، فالدلالة وهي الاشتغال النصي المؤسس على التبنين الذي يقوم عمله على مستوى الكتلة التحتية لإنجازات المعنى، تمسّ بسبب غياب القصدية ذاته نوعاً من

الشهوانية الختامية. وهي باعتبارها في حدّ ذاتها، وباعتبارها تماثلاً للفعل الشهواني، فإن نهايتها الخاصة لاتوجد إلا في اللذة وباللذة ومن أجل اللذة التي تحققها: "فما الدلالية؟ إنها المعنى عندما يتحقق حسياً" (ل.ن: 97). ومن هنا تأتي صعوبة تسميتها من دون تفكيكها.

إننا عندما نقوم بقراءة نص ما فمن أجل اللذة إذن، وهي لذة الكتابة التي يمكن أن نحياها بأشكال متعددة. ولقد قمنا سابقاً بتحليل بعض هذه الأشكال، من اللذة الثقافية للنص الكلاسيكي إلى متعة النص المنسوخ الجارفة. وبالإضافة إلى ذلك فقد سبق أن رأينا كيف أن الرغبة في الكتابة عن طريق النقل تعطي لمباهج القراءة طابعاً خاصاً جداً، وسنقف إذن هنا على نوع آخر من اللذة أكثر حسية من الأنواع الأخرى، وهو اللذة الفيتيشية: لذة الكلمة والبريق والتفصيل.

إن الفيتيشية البارتية ترتبط أولاً بتذوق استيهامي خاص للشيء، فالشيء المجسد والمرجعي والحسي يلوّن بشهوانية الكتابة التي هي فضلاً عن ذلك مجردة وثقافية، فهو مثله مثل الجزء العاري الذي تكشف عنه الملابس حسياً، يتمّ نقله إلى النص بكثافة قوية: "إنه جيد، كما يفكر بارت، ومراعاة للقارئ، أن يظهر من حين لآخر في خطاب المقال شيء محسوس (في مكان آخر، أي في أي مكان، تظهر فجأة البازيلا المطبوخة بالزبدة، والبرتقالية التي نقوم بتقشيرها وتقسيمها). ويشكل هذا فائدة مزدوجة، وهي الظهور الباذخ للمادية والالتواء والانزياح المفاجئ المطبوع بالهمس الثقافي" (ر.ب: 138).

وهنا نجد فكرتين أساسيتين، فالحسي يحقق بشكل كامل الطبيعة اللا مباشرة في الأدب، وهي النسق الإشكالي والمنفصل الذي لايقدم المعنى إلا ليقوم بتخييبه.

وهكذا، فإنه من اللامعقول الدّعاء أن عملاً أدبياً مثل سولرس الأدبي هو عمل غير مقروء. فـ H مثلاً هو نص مرصع بأشياء طبيعية وثقيلة واقعياً وتعبيرياً: "فالأثر النافع لهذه الفقرات يرجع إلى أن الحسي هو دائماً مقروء. فإذا كنت تودّ أن تكون كاتباً مقروءاً فعليك بالكتابة الحسية" (س.ك: 67). ومن أجل هذا، من دون شك، كان بارت نفسه يكتب دائماً وهو يعطي اهتمامه الكبير إلى الثقل الحسي للشيء. ويمكن أن نستنتج ذلك من النصوص الأولى التي نشرها في "وجوديات"، وهي مجلة جمعية "طلبة الساناتوريوم". وقد قام بارت في سنة 1944 عند رجوعه من سفره إلى اليونان، باستحضار وجبة يونانية تقليدية كما يلي: "في مطعم الإسكندر الأكبر يظهر أن تقليداً من تقاليد اليونان لايزال مستمراً، وهو أكل فضلات الذبيحة، أي أكل أحشائها وكل ما يرتعش أو يصطبغ بالاحمرار (أو الاخضرار) داخل الدواب. فاليونانيون القدامى يحبون كثيراً هذه اللحوم المعقدة والمتفسخة. فهم لا يأكلون اللحم المشوي بلذة، ولكنهم يفضلون على ذلك أكل الأمخاخ والأكباد والأجنحة ولوز الحيوانات وضروعها، أي كل اللحوم الرخوة والوقتية التي لايتوقفون بلا ريب عن تشهيها عندما تبدأ في التعفن"[35].

[35] R. Barthes, En gréce, in "Textuel", 15, 1984,p. 109.

إن تدخل الحسي هذا في الفكري يظهر – كما سبقت الإشارة – وكأنه مفتاح السرد الأدبي. ففي تقديمه لـ "حياة رانسيٰ" يشير شاطوبريان، وهو يستعرض صورة أستاذه القسّ سيغان، إلى أن هذا الأخير كان يملك قطاً أصفر، وبطبيعة الحال فالأمر يتعلق بقط ضائع كان القس العجوز والطيب للغاية قد استضافه. والتأكيد في هذه الحالة على لون القط يعني في نفس الوقت أكثر بقليل من ذلك. فاللون الأصفر وهو يدل على معنى (طيبة القديس) يظل أولاً ورغم كل شيء، ذلك التعبير البسيط الذي لا قيمة له عن لطخة اللون الخالصة: "من الممكن أن يكون هذا القط هو كل الأدب، ذلك لأنه إذا كان هذا التأشير يحيل من دون شك على فكرة أن القط الأصفر هو قط مغضوب عليه وضائع ولقيط إذن، وإذا كان يلتقي بتفاصيل أخرى من حياة القسّ تشير كلها إلى طيبوبته وفقره، فهو يبقى متصلباً على مستوى الألوان" (أ.ن.ج: 116-1179).

إن إعجاب بارت بالشيء المطلق والحسي والملموس الذي تنقله اللغة ينبغي أن يربط بميله الاستحواذي للتفصيل. فما هو ممتع في المفصّل هو قيمته النوعية التي تتألف من الرقة (فالتفصيل دائماً رقيق) ومن الفروق (فالتفصيل نظراً لدقته يضمن ملء الفراغ). ومن هنا يأتي جمال نص فوريي، فالتآلف الذي يجمع الـ 1620 من شهواته: 810 لكل جنس، هو قبلاً أرضية للذة من خلال دقة التركيب فقط: "ومن دون شك فإن تخييل التفصيل هو الذي يحدد نوعياً اليوطوبيا (بالتعارض مع العلم

السياسي)، وسيكون ذلك منطقياً لأن التفصيل استيهامي ويحقق بصفته هذه اللذة نفسها للرغبة" (س.ف.ل: 110). ومن هنا تأتي فكرة بارت عن تقويم الأعمال الأدبية انطلاقاً من الدقة الوصفية للتفصيل، ومن الإشارة الصائبة والملونة التي تبرز الجسد (الرغبة) في الوقت الذي يحاول فيه المعنى أن يرتفع على حساب الشهوة. وإذن فالذي يشكل قيمة النص هو كثافة اللذة الحسية التي يحس بها القارئ: "نستطيع أن نرتب الروايات بناء على صراحة التلميح الغذائي. فنحن نعرف دائماً، مع بروست، زولا أو فلوبير، ما تأكله الشخصيات، ولانعرف ذلك مع فرومانتان، لاكلو أو حتى ستندال. فالتفصيل في الطعام يتجاوز الدلالة. إنه التكملة اللغزية للمعنى (للأيديولوجيا)" (ف.س.ل: 129).

إذن فالشيء المادي المفصل والحسي، يلعب دوراً أساسياً في الكتابة الأدبية. فوظيفته التي يقوم بها بناء على اقتحامه المفاجئ لحقل العقل هي تكسير المنطق واللغة والكلام من أجل أن يمنح هذه العناصر شكلاً آخر من القول والرؤية: "هكذا فالكلام الأدبي (على اعتبار أن الأمر متعلق به) يظهر كحطام عظيم وفاخر، أو كبقية شذرات من الأطلنتيد حيث تلمع الكلمات التي يغذيها اللون والطعم والشكل، وباختصار الصفات وليست الأفكار، كشظايا من عالم مباشر غير متصور لا يكدره أو يضايقه أي منطق، أي إن الكلمات تتدلى كفواكه جميلة من شجرة السرد اللا مبالية، وفي العمق هذا هو حلم الكاتب" (أ.ن.ج: 113).

إذن فليس هناك من قراءة حقيقية من دون علاقة شهوانية مع العمل الأدبي، ذلك لأن القراءة كما رأينا هي أولاً وبالأساس فاعلية تبنين. والحال أن أساس التبنين هو الجيد، أي هو ما يحدد القارئ بوصفه ذاتاً فردية خاصة وأصلية: "إن الجسد هو الاختلاف الذي لايمكن اختزاله، وهو في نفس الوقت مبدأ كل تبنين (ذلك لأن التبنين هو وحيد البنية)" (ر.ب: 178). فالقراءة وهي تتأسس كل مرة على ذات مختلفة هي دائماً وحيدة. وهكذا نفهم لماذا ينبغي أن نبحث عن اللذة النصية رغم العلاقة الأكيدة التي تقيمها مع الثقافة في الجيد الخاص لكل ذات أولاً. فالحمولة الثقافية للنص تصل إلى القارئ وفق خصوصية رغبته، ونحن ننتقل عبر سلسلة من التوسيطات الفردية والذاتية. وهكذا فتقبل التشكيل الدال الذي يثير الإيحاء يرتكز على حركات الجيد (الآسرة أو المنفّرة) أكثر مما يرتكز على الثقافة التي تشكلنا. وما ننتظره ونبحث عنه في العمل الأدبي هو التفصيل والكلمة والجملة وكل ما يؤثر فينا مباشرة، وفي عمقنا وفي خصوصيتنا. ومن هنا تنبع الشهوانية الخاصة من ركام الكتابة في النص المعاصر: "إن "الركام" هو أيضاً هذا الفضاء من المتعة الذي يكون التنقيب فيه ممكناً. ومن وجهة النظر هذه فـ H هي غابة الكلمات التي أبحث فيها عما سيؤثر فيّ (..) إنها ترقّب آخر مثله مثل ترقب الحكي أو ترقّب اللغز الرمزي. فالذي أنتظره هو نهاية الجملة التي ستهمّني والتي ستؤسس المعنى بالنسبة إليّ" (س.ك: 58).

إن الأثر الشهواني في الكتابة – الذي ينبغي تحديده – لايتطابق بلا قيد ولا شرط مع أثرها المحرر، بل يرتبط به مباشرة. وبالفعل فالرغبة توجد بالتعريف خارج الشفرة وخارج القاعدة، فهي هذه المتعة للخاص الذي لايمكن أن يتشكل إلا باعتباره نقيضاً للمسكوك. وبهذه الصفة فهي الهدم نفسه للغة التي هي حسية. وفي النص ترتسم حافتان: حافة معقّدة ومحترمة للغة ولنظامها الدقيق، وحافة أخرى متحركة ومتحولة ومنحرفة تكون فيها اللغة مهددة بالموت. والحال أن كل حافة من الحافتين لاتكون حسية بذاتها، فلا القبول بالقاعدة ولا رفضها يكون شهوانياً (ولا محرراً). فحسية النص تنبع من الشق الذي يفصل بين الحافتين: "إن الموضوع الأكثر شهوانية في الجسد ليس هو ذلك المكان الذي تنزاح عنه الثياب، ذلك لأنه لاتوجد في الهدم (الذي هو نظام اللذة النصية) "مناطق منسجمة" (...) بل هو التقطّع الذي هو شهواني كما يقول ذلك التحليل النفسي، هو تقطّع الجلد الذي يلمع بين قطعتين (قطعة السروال وقطعة التبان)، وبين حافتي القميص المفتوح وحافتي القفاز والكم)، هو هذا اللمعان نفسه الذي يسحر، أو هو فن تمثيل الظهور – الاختفاء أيضاً" (ل.ن: 19). فهذه الحركة الحسية التي تتلخص في السماح بالحدس من دون الكشف أبداً، ليست دائماً منقوشة في بنية العمل الأدبي، ويمكن في هذه الحالة إعادة خلقها من خلال نمط خاص من الاستهلاك النصي. وبالفعل يكفي القفز على الصفحات وتبيّن المواضع الضرورية لتحقيق المتع من تلك التي لاتحققها في العمل الأدبي: "سنكون إذن شبيهين بمتفرج

النادي الليلي الذي يصعد إلى خشبة المسرح ويقرّب موعد تعرّي الراقصة بنزع ملابسها، لكن بترتيب، أي باحترامه من جهة لحلقات الاحتفال وبتسريعها من جهة أخرى تماماً كما يتلو القسّ صلاته" (ل.ن: 21). هكذا تتمّ إعادة خلق الشق الشهواني، فهو لايتم البحث عنه مابين الفاعليتين المتنافرتين بنائياً للغة، بل من خلال الخط الذي يرتسم بين حافة الملل وحافة اللذة. وإذن فالمتعة تنبع من التقطّع الذي يشكل تمزق النص في الكتاب المعاصر، وتمزّق القراءة في الكتاب الكلاسيكي.

ومع ذلك، يمكن لعلاقة الشهوانية بالعمل الأدبي أن تكون أكثر عنفاً. ففي بعض الأحيان يبرز التعبير غير المتوقع والباروكي والمنحرف في مسار القراءة بكل عنف إلى درجة يمكن فيها أن نتكلم عن اغتصاب النص تقريباً لشخص القارئ. هذا الأخير الذي — مثله مثل بارت المفتون فجأة باقتحام "الأثاث الليلي" الجنوني لنص فوريي — لايستطيع إلا أن يصرخ: "لقد تملّكني الشكل" (س.ف.ل: 96). إن أثر القراءة هذا، القوي بالخصوص، نجده في النصوص المعاصرة خاصة. فعلى هذه الأخيرة ينبغي أن ينطبق وبصرامة مفهوم "المتعة"، ذلك لأن المتعة بالتعارض مع اللذة تمتنع عن كل مراقبة: "إن متعة النص ليست عابرة بل هي أسوأ من ذلك. إنها مبكرة ولا تأتي في وقتها، وليس لها ارتباط بأي نضج. كأن كل شيء يهتاج دفعة واحدة" (ل.ن: 84). وكثافة كهذه ترجع إلى اللا مقروئية النسبية للنص المعاصر التي تمكّن هذا الأخير من هزّ القارئ، ليس فقط من خلال سجل إيقاعاته وصوره، بل

وكذلك وبالأخص على مستوى لغته نفسها، أي على مستوى ثقافته. على أن النحوي الموازي في النص المعاصر (وهو النموذج المسطّح للترابطات المتعددة) وهو يخلخل منطق الفينو — نص المبنين، والذي يهم المعلقين والنحاة، يُبرز خلف الجسد التشريعي للعمل الأدبي جسداً آخر هو جسد المتعة: "إن للنص شكلاً إنسانياً. إنه صورة وجناس تصحيفي للجسد، بل لجسدنا الشهواني، ولن يكون ممكناً اختزال لذة النص إلى اشتغاله النحوي (الفينو — نصي) تماماً مثلما لا يكون ممكناً اختزال لذة الجسد إلى حاجته الفيزيولوجية" (ل.ن: 30).

إن عمل القراءة الذي يتحدد هكذا كحركة حسية يأتي بطبيعة الحال ليلتحق بإنجاز آخر للرغبة هو المراودة. فالقارئ مثله مثل الشخص الذي يراود الأنثى، ينطلق للبحث عن الآخر، عن اللقاء الخارق والمكثف والمميز مع الآخر: "إن المراودة هي سفر للرغبة، وهي الجسد الذي هو في حالة استنفار وبحث بالنسبة لرغبته الخاصة" (ح.ص: 218). والمراودة في الحقل الشهواني كما في الحقل الأدبي، هي الرغبة في اللقاء النقي والمفاجئ والمختلف دائماً، ومن دون هذه الحركة العاشقة، حركة الرغبة هذه، ليس هناك من نص ممكن. فكل فن تبادل، وهو يستدعي منطقياً اللعب العاطفي والحسي بين زوجين، والمشاركة البارعة لذاتين: واحدة راغبة وأخرى مرغوب فيها. إن "الأنا" التي تتكلم تستتبع صوتاً يجيب. إنه النموذج في أي تبادل كما هو محدد على المستوى اللسني،

"فاللغة كما يقول بنفنسيت ليست ممكنة إلا لأن كل متكلم يُنصّب نفسه كذات محيلاً على نفسه بوصفها "أنا" خطابه. ومن هنا فإن الـ "أنا" تفرض ضميراً آخر، ذلك الضمير الذي — وهو خارج عنّي وفي ملكيتي في نفس الوقت — يصير صدى أسميه أنت. فقطبية الضمائر هذه هي الشرط الأساسي في اللغة"[36]. هكذا فالنص في تحليله للسرد: "إننا نعرف ذلك، فالـ "أنا" والـ "أنت" في التواصل اللسني يستلزم الواحد منهما الآخر بالضرورة. فلا وجود للسرد من دون السارد ومن دون المتلقي (أو القارئ)" (م.ت.ب.س: 38).

إذن فهناك دائماً في العمل الأدبي — بنائياً — شخص يرغب فيّ، وعندما يتكفل السارد بنقل عدد معين من الأحداث الإخبارية والضرورية لفهم الحكاية خاصة، فذلك يتمّ بالطبع بالنسبة للقارئ. ففي "الانفجار المزدوج في بانكوك" يقول السارد عن إحدى شخصياته: "كان ليو صاحب هذا النادي"، فهذه الإشارة كما هو معلوم موجهة إلى القارئ فقط، فالسارد لايحتاج أبداً إلى معلومات عن سرد يقوم هو نفسه بسرده. هكذا فـ "الجملة تشتغل بصفتها إشارة غامزة للقارئ، وكأننا نقوم بالالتفات إليه" (م.ت.ب.س: 56). إذن فقد نصّب القارئ الذي هو مدلول على طول النص نفسه موضوعاً للرغبة وذاتاً ينبغي "مراودتها". لهذا فلحظة التوتر "الحكائية" (أي الشفرة الهرمونوطيقية) تكوّن أحد

[36] E. Benveniste. Problémes de linguistiue générale, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

المرتكزات المميزة في الأدب. فهي لاتوجد في النص بالفعل إلا بالنسبة للآخر، أي بالنسبة للقارئ: "إنه وهو يترك من ناحية مقطعاً مفتوحاً (بواسطة وسائل التوكيد) خاصة بالتأخير والدفع، يقوّي العلاقة بالقارئ (المستمع)، ويحتفظ بالوظيفة اللغوية phatique ظاهرياً، ومن ناحية أخرى يمنحه تهديداً بمقطع غير منته وبجدول مفتوح (إذا كان المقطع كما نعتقد قطبين)، أي يمنحه تهديداً باضطراب منطقي، وهذا الاضطراب هو الذي يتمّ استهلاكه بخوف ولذة (مع العلم أنه دائماً وفي النهاية يعاد إصلاحه)" (م.ت.ب.س: 47-48).

لكأن العلاقة الشهوانية بين الذاتين داخل النص هي اللذة الأعمق في الأدب. وهنا يمكن أن تجد كتابة بارت الشذرية تبريرها الحقيقي: "فأنا عندما أحاول إنتاج هذه الكتابة القصيرة، بالشذرات، فإنني أضع نفسي مكان الكاتب الذي سيقوم القارئ بمراودته. إنها سعادة الصدفة، الصدفة المقصودة والمفكر فيها كثيراً، وبمعنى آخر الصدفة المدققة" (ح.ص: 218). وبالفعل فالقبض على الجمل يلتبس مع القبض على الآخر، مع القبض بعشق على الآخر في حركة سعيدة تكون متبادلة بطبيعة الحال: "فلن نستطيع أبداً أن نقول بما يكفي، كم يوجد، في اشتغال الجملة، من العشق (للآخر أي للقارئ)" (ح.ل: 319).

خاتمة

ماذا نفعل ببارت اليوم؟

والآن، بعد أن أنهينا هذه الدراسة، ماذا يبقى من بارت ومن فكرة الأدب؟ من دون شك فنحن أمام تفكير قوي ومتناسق يفرض صلابته على القارئ الذكي. والحالة هذه أننا، وبعد أن طرح المشكل في الكثير من الأحيان، إذا حذفنا من نظريات بارت استعاراته المتعددة من جاكبسون، وبريشت، وهلمسليف، وكريستيفا، ولاكان، فما الذي سيبقى من بارت نفسه؟ بعضهم لم يتردد في الجواب: لاشيء. وهو استنتاج متسرع بعض الشيء كما هو معلوم، فعبقرية بارت كما يظهر لنا تكمن بالفعل في تقديم مختلف الأفكار النقدية التي ظلت حتى الآن متناقضة تماماً، في شكل نسق دينامي وقابل للتطور الدائم. إن المصالحة بين الشكلانية والتباعد البريختي. وبين التحليل النفسي والبنيوية، وإن استعمال صرامة اللسانيات للدفاع عن نظرية متعة النص، كل هذا يتطلب دقة في التحليل وفكراً وتركيباً منقطع النظير.

وفكر بارت يأخذ كل أهميته في فترة بدأت فيها اللسانيات الأدبية، بعد أن تاهت في وفرة اللغات النقدية القادمة من كل

الاتجاهات، تتساءل في نفس الوقت عن موضوعاتها وعن منهجها. وتعددية العمل الأدبي، ألا تتيح لنا هي ذاتها – كما يقول ذلك بارت – جمع هذه اللغات المختلفة كي يتم الإمساك أخيراً بالواقعة الأدبية بالطريقة التي تتطلبها، أي في غنى أوجهها المتعددة؟

إن الرؤية البارتية للأدب، ستبقى حية جداً إذن. ومن المؤكد أن فكرة "النص" المتمحورة حول تفوق الدال والشكل، ترتبط بالسياق الثقافي لما بعد الحرب ولما بعد سنوات الستينات، ولكن، إذا كانت النسبية الجذرية غير جائزة في سنة 1980، وإذا لم تكن عودة القيم التي نعيشها اليوم تستطيع إلا ردّ الاعتبار للمعنى والمضمون والأفكار، فإن بارت، في هذه الحالة، لم يتوقف إلا بالشكل الذي يعيد إلى أذهاننا أن الكتابة هي فن قبل كل شيء، وهي بمعنى آخر عمل شكلي، والكاتب يعرف ذلك، ويعرف أنه من خلال كلمات اللغة يصنع فضاء سحرياً. فهل سنترك القارئ ينسى ذلك؟

ثبت المصطلحات

ج		أ	
Synésthésique	الجمالية الكلية	Littérature	الأدب
Gender	الجنس	Style	الأسلوب
Essenece	الجوهر	Automate	الآلية
Paradigme	الجدول	Emphatiques	التأكيد +
Paradigmatique	الجدولي	Connotation	(وسائل) الإيحاء
Anagramme	الجناس التصحيفي	ب	
Géno-texte	الجينو – نص	Structure	البنية
ح		Structuration	البنينة
Action	الحدث	Enonciation	البيان
Narration	الحكي	Distorsion	التباعد
Narratif (ve)	الحكائي	ت	

Champs	الحقل	Filiation	التتابع
Bord	الحافة	Transhistorique	عبر-تاريخي
ز		خ	
Diachronie	التزامن	Imaginaire	المتخيل
Ecart	الانزياح	Transgression	الخرق
Intemporel	اللازمني	د	
س		Intagration	الإدماج
Récit	السرد	Signification	الدلالة
Procéssus	السيرورة	Signifiance	الدلالية
Stéréotype	المسكوك	Signifiant	الدال
Sréréotypique	المسكوك	Signifié	المدلول
ش		ذ	
Code	الشفرة	Identification	تحقيق الذاتية
Code Hermeneutique	الشـــــــفرة الهرمنوطيقية	ر	
Code Sémique	الشفرة السيبمية	Massage	الرسالة
Code Symbolique	الشفرة الرمزية	Référant	المرجع

Code proaiétique	الشفرة الاختيارية	Référance	المرجعية
Code culturel	الشفرة الثقافية	Connection	الربط
Code	شفرة الاعتماد	ش	
Fragment	الشذرة	Erotisme	الشهوانية
(Discours)	الشذري (الخطاب)	Erotique	الشهواني
Espace	الفضاء	Fonctionnement	الاشتغال
Détail	التفصيل	Scéne	المشهد
Interaction	التفاعل	Scénique	المشهدي
Phéno- texte	الفينو – نص	Phatique	الإشاري
Discontinu	المفصل	ص	
Fétichisme	الفيشتية (التشيؤ)	Taxinomie	التصنيف
ق		Taxinomique	التصنيفي
Lecture	القراءة	ع	
Compétence	القدرة	Actants	العوامل
Evaluation	التقويم	Model	العوامل
Indices	القرائن	Actantiel	(نموذج)

Séquence	المقطع	Arbitraire	اعتباطي
S.narrative	المقطع الحكائي	Pluralité	تعددية
Intermittence	التقطع	Pluriel	متعدد
Ségmentation	التقطيع	ف	
Valeur	القيمة	Articulation	التمفصل
Finalité	القصدية	ك	
Dénotation	التقرير	Ecriture	الكتابة
Dénoté	التقريري	Ecriture blanche	الكتابـــــة البيضاء
ن		Parole	الكلام
Texte	النص	Ecrivain	الكاتب
Texte lisible	النص المقروء	Ecrivant	المستكتب
Texte scriptable	النص المنسوخ	Ecrivance	الاستكتاب
Scripteur	الناسخ	ل	
Intertexte	التناص	Lanque	اللغة
Intertextualité	المتناص	Métalang age	اللغـــــــة الواصفة
Systéme	النسق	Plaisir	اللذة

Cohérence	التناسق(الانسجام)	Ludique	اللعبي
Transport	النقل	Sociolecte	اللغية
Dénégation	النفي	Phatique	اللغويـــــة (الوظيفة)
Ordre	النظام	م	
هـ		Enoncé	الملفوظ
Pervertion	الهدم	Jouissance	المتعة
Fantasme	الاستيهام	Mécanisme	الميكـــــانزم (الإوالية)
Fantasmatique	الاستيهامي	و	
Pamphlétaire	الهجائي (الأسلوب)	Fonction	الوظيفة
ي		Etre (1')	الوجود
Rituel	اليومي	Ontologique	الوجودي

المحتويات

الأدب عند رولان بارت

تكمن عبقرية رولان بارت في تقديم مختلف الأفكار النقدية التي لم تزل متناقضة حتى الآن، في شكل نسق دينامي وقابل للتطور الدائم. فاستخدام صرامة اللسانيات دفاعاً عن نظرية متعة النص، كالمصالحة بين الشكلانية والبريختية، أو التحليل النفسي والبنيوية، كل ذلك يتطلب دقة في التحليل، وفكراً تركيبياً استثنائياً، وهذا ما توفرت عليه كتابات رولان بارت، بجمعها تلك (اللغات) المختلفة، لترى الواقعة الأدبية في ثرائها. ولئن كانت عودة القيم التي نعيشها اليوم، ترد الاعتبار للمعنى والمضمون والأفكار، فإن رولان بارت لا يتوقف عن التحدث إلينا. والرؤية البارطية للأدب، ستبقى حية جداً إذن، وهي تؤكد أن الكتابة فن قبل كل شيء، وأن الكاتب يصنع باللغة فضاءً سحرياً، وأن القراءة كالكتابة: لعب.

فعبقرية بارط كما يظهر لنا تكمن بالفعل في تقديم مختلف الأفكار النقدية التي ظلت إلى حد الآن متناقضة تماماً، في شكل نسق دينامي وقابل للتطور الدائم. إن المصالحة بين الشكلانية والتباعد البريختي. وبين التحليل النفسي والبنيوية، وإن استعمال صرامة اللسانيات للدفاع عن نظرية متعة النص، كل هذا يتطلب دقة في التحليل وفكراً تركيبياً منقطع النظير، وعند رولان بارت نجد، وبامتياز، هذا كله.





دار الحوار للط...
سوريا ـ اللاذقية ـ ص . ب 1018

تصميم الغلاف: ناظم حمدان


9 789933 432430